CENTENAR MARCEL IANCU 1895-1995



SIMETRIA

MARCEL IANCU CENTENARY 1895-1995

Afişul
Expoziţiei Centenar
Marcel Iancu



Poster for the
Marcel Janco
Centenary Exhibition

EXPOZIȚIE
EXHIBITION

Centenar Marcel Iancu, 1895-1995
la Muzeul Național de Artă al României, București, 1996

Organizatori:
Uniunea Arhitecților din România
Muzeul National de Artă al României
Sub patronajul Ministerului Culturii din România

Comisarii expoziției:
Anca Bocănet
Dana Herbay

Realizatorii secției de arhitectură:
Anca Bocănet,
Nicolae Lascu,
Ana Maria Zahariade

Realizatorii secției de pictură și grafică:
Dana Herbay,
Rodica Matei,
Mariana Vida

Colaboratori:
Geo Serban,
Anca Tomașevschi-Sandu,
Rodica Marian

Design pentru secția de arhitectură și afiș:
Ioan Cuciurcă

Machete:
Proiect București, S. A.
I. P. C. T.

Mulțumiri:
Persoane particulare:
Dadi Janco, Tel Aviv
Monica Vieru, București
Steven Janco, Montreal
Adina Reich, Tel Aviv
Vladimir Pană, București
Adina Nanu, București
Colecționari particulari de artă ce doresc să rămână anonimi
Instituții:
Biblioteca Academiei, București
Muzeul Literaturii Române, București

Sponsori:
Federația Comunităților Evreiești din România
Ambasada Israelului în România
IPCT
Proiect București, SA

Marcel Janco Centenary, 1895-1995
The National Museum of Art of Romania, Bucharest, 1996

Organizers:
The Union of Architects of Romania
The National Museum of Art of Romania
Under the patronage of the Ministry of Culture of Romania

Curators:
Anca Bocănet
Dana Herbay

The architecture section was done by:
Anca Bocănet,
Nicolae Lascu,
Ana Maria Zahariade

The painting and graphic section was done by:
Dana Herbay,
Rodica Matei,
Mariana Vida

Contributors:
Geo Serban,
Anca Tomașevschi-Sandu,
Rodica Marian

Design for the architecture section and poster:
Ioan Cuciurcă

Models:
Proiect București, S. A.
I. P. C. T.

Acknowledgments:
Individuals:
Dadi Janco, Tel Aviv
Monica Vieru, Bucharest
Steven Janco, Montreal
Adina Reich, Tel Aviv
Vladimir Pană, Bucharest
Adina Nanu, Bucharest
Private art collectors who wish to remain anonymous.
Institutions:
Library of the Romanian Academy, Bucharest
Museum of Romanian Literature, Bucharest

Sponsors:
The Federation of the Jewish Communities of Romania
Embassy of Israel in Romania
IPCT
Proiect București, SA

CATALOG
Centenar Marcel Iancu, 1895 - 1995

Editor:
Editura Simetria
Uniunea Arhitecților din România

Coordonatori:
Anca Bocănet
Nicolae Lascu
Ana Maria Zahariade

Texte și selecția ilustrațiilor:
Anca Bocănet
Dana Herbay
Nicolae Lascu
Rodica Matei
Geo Șerban
Mariana Vida
Ana Maria Zahariade

Traducerea, lectura și corectura textelor:
Magda Teodorescu

Design:
Ioan Cuciurcă©
Emilian Mureșan

Fotografii - pictură și grafică:
George Dumitriu
Minerva Văleanu
Vlad Coliță

Fotografii - arhitectură:
Arhiva familiei Janco, Tel Aviv
Anca Bocănet
Gheorghe Dumitru
Ana Maria Zahariade
George Dumitriu

Desene după proiectele de arhitectură:
Bogdan Ionescu
Horina Cristea
Romina Debrezeni
Denisa Samson,
Andreea Cel Mare
Mihaela Mircea
Ana Peltan

Procesare computerizată:
Computer Publishing Center
Adrian Arsene
Dan Andrei

Mulțumiri:
Centrului SOROS pentru Artă Contemporană

Tipografie:
Drukkerij SSP, Amsterdam

Catalog tipărit în 2000 de exemplare

Tipărit în 1996

CATALOGUE
Marcel Janco Centenary, 1895 - 1995

Publisher:
Simetria Publishing House
The Union of Architects of Romania

Coordination:
Anca Bocănet
Nicolae Lascu
Ana Maria Zahariade

Texts and selection of illustrations:
Anca Bocănet
Dana Herbay
Nicolae Lascu
Rodica Matei
Geo Șerban
Mariana Vida
Ana Maria Zahariade

Translation, language supervision and proofreading:
Magda Teodorescu

Graphic Design:
Ioan Cuciurcă©
Emilian Mureșan

Photographs of paintings and graphic works:
George Dumitriu
Minerva Văleanu
Vlad Coliță

Photographs for the architecture section:
Janco family Archive, Tel Aviv
Anca Bocănet
Gheorghe Dumitru
Ana Maria Zahariade
George Dumitriu

Drawings from the arhitecture projects:
Bogdan Ionescu
Horina Cristea
Romina Debrezeni
Denisa Samson,
Andreea Cel Mare
Mihaela Mircea
Ana Peltan

Computer design:
Computer Publishing Center
Adrian Arsene
Dan Andrei

Acknowledgments:
SOROS Center for Contemporary Arts

Printed by:
Drukkerij SSP, Amsterdam

Printed in 2000 copies

Printed in 1996

Centenar Marcel Iancu
1895-1995
Marcel Janco Centenary
1895-1995

SUMAR
CONTENTS

Alexandru Beldiman
9 Cuvânt înainte
Foreword

Roxana Theodorescu
11 Cuvânt înainte
Foreword

Geo Șerban
15 Marcel Iancu - Locul și statura
Marcel Janco - Rank and Scope

Anca Bocăneț
28 Marcel Iancu - Arhitect
Marcel Janco - The Architect

Anca Bocăneț, Ana Maria Zahariade
52 Proiecte de arhitectură
Architecture projects

Dana Herbay
130 Câteva considerații privind evoluția stilistică a picturii lui Marcel Iancu în perioada 1922-1940
Some remarks on the stylistic evolution of Marcel Janco's painting between 1922-1940

Dana Herbay
136 Expozitii in Romania, 1922-1939
Exhibitions in Romania, 1922-1939

Dana Herbay
140 Catalog. Pictură
Catalogue. Painting

Mariana Vida
174 Grafica lui Marcel Iancu și metamorfozele limbajului plastic de avangardă
Marcel Janco's graphic art and the metamorphoses of the avant-garde laguage in fine arts

Mariana Vida
188 Catalog. Grafică
Catalogue. Graphic works

Nicolae Lascu
212 Arhitectura în eseurile lui Marcel Iancu
Marcel Janco's essays on architecture

217 Marcel Iancu: Texte despre architectură
Marcel Janco: Texts on architecture

Rodica Matei
241 Marcel Iancu și gânduri despre artă
Marcel Janco and some thoughts about art

242 Marcel Iancu: Texte despre artă
Marcel Janco: Texts on art

250 Cronologie
Cronology

256 Bibliografie selectivă
Selective bibliography

258 Provenienta ilustratiilor
Source of illustrations

În anul 1992, Uniunea Arhitecților din România organiza expoziția „Centenar Horia Creangă", inaugurând astfel un program de cercetare a fenomenului arhitectural și artistic ce avea ca rost punerea în circulație a unor valori puțin studiate.
Anunțam în catalogul expoziției Creangă dorința noastră de a ne continua programul de manifestări care, pe de-o parte, să reconstitue curente artistice, în ansamblul lor și, pe de altă parte, să realizeze prezentări monografice ale unor personalități de marcă ale curentului respectiv. Pe această linie, în 1993 împreună cu Muzeul Național de Artă al României și Artexpo, Uniunea Arhitecților a organizat expoziția „București - anii 1920-1940, între avangardă și modernism". Astăzi, împreună cu Muzeul Național de Artă, suntem în măsură să prezentăm expoziția „Centenar Marcel Iancu", însoțită de un amplu catalog elaborat prin grija unui colectiv de pasionați cercetători ai artei și arhitecturii moderne.
Iată câteva dintre motivele pentru care am ales ca obiect al studiului nostru epoca modernității interbelice:
1. Credința noastră că societății românești contemporane îi este necesară – pentru o racordare cât mai rapidă la normalitate – aducerea la cunoștință a tot ceea ce a însemnat democrație și valoare în istoria noastră. Perioada interbelică, în ciuda scăderilor ei inerente, este și „zona" de normalitate cea mai apropiată în timp de vremurile pe care le trăim și, în mod sigur, cea în care democrația a funcționat cel mai bine.
2. Epoca respectivă era prea puțin cercetată, cel puțin în domeniul arhitecturii și urbanismului, dar și în cel al artelor plastice, muzicii, etc.
3. Deceniile trei și patru ale acestui secol se bucură astăzi de un interes deosebit în mediile culturale internaționale. Expoziții vaste însoțite de cataloage exhaustive, punând în valoare studii recente, circulă în toate capitalele culturale ale lumii. Bucureștiul și România, aflate în acele timpuri într-o transformare realmente revoluționară, sunt astăzi încă uitate, deși patrimoniul arhitectural și artistic existent aici este de-o remarcabilă calitate.
Arhitectul Marcel Iancu este autorul primei construcții moderniste din București – Casa Iancu din str. Maximilian Popper nr. 55 – unde, printr-un efort nu imposibil de făcut, s-ar putea amenaja o casă memorială care să-i poarte numele. Dar Iancu a fost în egală măsură un important plastician, scenograf, designer de interior și de mobilier, precum și un teoretician al artelor plastice și al arhitecturii. Ceea ce ni se pare însă mai evident în personalitatea sa este nota *constructivă*, care l-a făcut să fie mai aproape de pozitivismul Bauhaus-ului, decât de nihilismul mișcării Dada, la a cărei apariție a fost, de altfel, părtaș, alături de Tzara ș. a. Numai așa ne explicăm efortul îndelungat pe care Iancu l-a desfășurat după întoarcerea lui din vest (1921), împotriva mentalității generale, pentru a introduce în România anilor de după primul război mondial valorile culturale ale modernității existente în Europa occidentală.
Apariția *Contimporanului* , pe care l-a condus alături de Ion Vinea timp de zece ani, articolele publicate în presa vremii, conferințele și, nu în ultimul rând, expozițiile de artă plastică și sculptură pe care le-a organizat în acea epocă în București, la care au fost prezente personalități de primă mărime ale artei europene, precum Klee, Schwiters, Arp, etc. stau mărturie pentru *activismul* său.
Expoziția de față își propune să reconstituie ce a însemnat Marcel Iancu în atmosfera culturală a României interbelice, dramatic scurtcircuitată de regimurile totalitare.

Alexandru Beldiman

In 1992 the Union of Architects of Romania organized the exhibition „Horia Creangă's Centenary", thus opening a programme of research on the architectural and artistic phenomenon meant to launch some values barely studied.
In the Creangă - catalogue we expressed our intention to carry on our programme on such events that, on the one hand, would reconstitute certain artistic trends as a whole, and on the other hand, would issue monographs on outstanding personalities related to one particular trend. This is how in 1993, together with the National Museum of Art of Romania and Artexpo, the Union of Architects set up the exhibition: „Bucharest in the 1920s - 1940s, between Avant-garde and Modernism". Now, together with the National Museum of Art of Romania, we are ready to present the exhibition „Marcel Janco's Centenary", and an extensive catalogue prepared by a team of commited researchers in the field of modern art and architecture.
Here are some of the reasons underlying our choice to study the age of interwar modernity:
1. We believe that today's Romanian society – in order to take up its normal course – badly needs to be informed on the meaning of democracy and its values in our history. The interwar "zone", despite its inherent shortcomings, is the closest to our perception of normality and, undoubtedly, a period when the mechanisms of democracy operated at their best.
2. This age has been hardly approached so far, not only in the field of modern art and architecture, but also in that of fine arts and music.
3. The international cultural milieus have shown a special interest in the third and fourth decades of this century. Large exhibitions are being set and thorough catalogues, bringing to the fore valuable research in the field, are printed and circulate in almost all cultural capitals of the world. Bucharest and Romania, which witnessed tremendous revolutionary changes during that period, are still ignored, although the quality of the existing architectural and artistic heritage is remarkable.
Marcel Janco is the architect of the first modernist house in Bucharest, the Janco Building, at 55 Maximilian Popper Street, where a memorial place to bear his name can be arranged, which does not ask the impossible from us. But Janco was equally an important artist, a stage designer, an interior and furniture designer as well as a theorist in the field of art and architecture. We think that the most striking feature of his character is his *constructive* spirit, which drew him closer to the Bauhaus positivism rather than to the nihilism of the Dada movement, to whose birth he actively participated together with Tzara and other artists. This explains the long and steady effort Janco took, after his return from the West (by the end of 1921), to fight against the current mentalities in order to introduce, immediately after World War I, the existing values of modernity in Western Europe. The publication of *Contimporanul* , which he coordinated together with Ion Vinea for almost ten years, his articles printed in various periodicals, his lectures and, last but not least, the painting and sculpture exhibitions he set up during that age in Bucharest, where highly ranked personalities in the European art were present, such as: Klee, Schwiters, Arp, etc., testify for his *activism* .
This exhibition aims to recapture the meaning of Janco's work within the overall cultural background of interwar Romania, dramatically cut off due to the totalitarian regimes that followed.

Alexandru Beldiman

Suntem bucuroşi să salutăm deschiderea expoziţiei dedicată centenarului Marcel Iancu şi apariţia catalogului care reuneşte câteva importante studii asupra activităţii de teoretician, pictor şi grafician şi de arhitect a unuia dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai avangardei româneşti şi internaţionale. Cu Marcel Iancu, Muzeul Naţional de Artă al României începe seria manifestărilor consacrate mişcării româneşti de avangardă din perioada interbelică. Nume de prestigiu precum Victor Brauner, Ilarie Voronca, B. Fundoianu, M. H. Maxy, Hans Mattis Teutsch, Corneliu Michăilescu, Miliţa Pătraşcu, Ion Vinea, artişti şi literaţi, reuniţi în jurul unor îndrăzneţe manifeste teoretico-estetice dădeau naştere unei arte despovărate de orice inhibiţie.
Expunerea permanentă a Galeriei Naţionale şi diverse expoziţii tematice au înfăţişat de-a lungul timpului lucrări aparţinând creatorilor din mişcarea de avangardă, dar acum încercăm să prezentăm pentru prima dată întreaga activitate desfăşurată în România de Marcel Iancu, ceea ce va permite redimensionarea rolului jucat de el, nu numai în cadrul avangardei, ci şi în contextul întregii arte interbelice româneşti.
Retrospectiva marcând centenarul Marcel Iancu şi catalogul care o însoţeşte sunt rodul unor temeinice şi constante cercetări întreprinse de istorici de artă şi arhitecţi pentru descifrarea şi clarificarea personalităţii artistului. O parte însemnată a catalogului, realizată cu sprijinul Uniunii Arhitecţilor, prezintă activitatea de arhitect a lui Marcel Iancu, până acum aproape necunoscută; investigaţiile colegilor noştri arhitecţi scot la iveală pionieratul lui în găsirea unor formule constructive pe deplin novatoare.
Beneficiind de ampla prezentare a demersului artistic al pictorului şi graficianului Marcel Iancu, pe care o prilejuieşte expoziţia retrospectivă, textele lămuritoare privind acest domeniu al creaţiei au urmărit îndeosebi jalonări cu caracter documentar-ştiinţific, care pun în evidenţă etapele parcurse şi evoluţia stilistică a autorului.
Expoziţia şi catalogul nu s-ar fi putut realiza fără generosul suport al Ministerului Culturii ori al unor instituţii şi fundaţii din ţară şi din străinătate.
Aducem mulţumirile noastre muzeelor care ne-au împrumutat lucrări aflate în patrimoniul de care dispun.
Suntem recunoscători colecţionarilor care au acceptat să ne încredinţeze din comorile lor adunate şi conservate cu atâta dăruire.
Mulţumim de asemenea tuturor celor care, prin eforturi, muncă şi pasiune, au contribuit la realizarea expoziţiei şi a catalogului.

Roxana Theodorescu
Director general
al Muzeului Naţional de Artă al României

We are happy to welcome the exhibition organized at the National Museum of Art of Romania on the occasion of Marcel Janco's centenary, as well as the catalogue that contains several significant studies dealing with the activity as theorist, painter, graphic artist, and architect carried out by one of the most outstanding representative of the Romanian and international avant-garde.
The "Marcel Janco Exhibition" opens a series of exhibitions dedicated to the Romanian avant-garde movement in art during the interwar period. That was the time when prominent personalities, such as Victor Brauner, Ilarie Voronca, B. Fundoianu (Benjamin Fondane), M. H. Maxy, Hans Mattis Teutsch, Corneliu Michailescu, Miliţa Pătraşcu, Ion Vinea, as well as other artists and writers gathered around unique theoretical and aesthetic manifestos meant to unleash creative energies.
The National Gallery has shown in its permanent and thematic exhibitions the work of the avant-garde artists, and we are pleased to present the majority of Marcel Janco's work created in Romania. We are sure that a careful study of this exhibition will allow for significant revisions of his role within the Romanian and international avant-garde in art.
This retrospective show and the catalogue are worthy outputs of steady and focused research carried out by art historians and architects engaged in decoding and highlighting some features of Marcel Janco's complex and unique personality. A significant part of this catalogue, to which the Union of Architects greatly contributed, deals with a less studied and, obviously, unknown face of Marcel Janco's activity as an architect. Our colleagues' research highlights his work as a pioneer, a daring pursuer of new constructive formulae. The exhibition will also help us to better understand Marcel Janco's approaches as a painter and graphic artist.
The catalogue commentaries seek to layout scientific and documentary landmarks that underlie the stylistic stages Janco went through all through his career.
Both this exhibition and the catalogue could not have been produced without the valuable assistance of the Ministry of Culture and the generous support of the participating foundations and institutions from Romania and from abroad.
We are greatful to the many museums and private collectors who lent their works to this show. We appreciate the contribution of those who treasured, passionately admired, and preserved them throughout the years.
We would also like to thank all, whose hard, earnest work and steadfast perseverence, helped this beautiful exhibition come to successful fruition.

Roxana Theodorescu
General Director
of the National Museum of Art of Romania



MARCEL IANCU - Locul și statura

Geo Șerban

MARCEL JANCO - Rank and Scope

Pictor, grafician, ilustrator de texte, realizator de decoruri de teatru, arhitect, urbanist, conferențiar și comentator pe teme de actualitate în perimetrul artelor frumoase, Marcel Iancu a fost posesorul acestor multiple înzestrări și ceva mai mult: o prezență influentă, animator extrem de dinamic în domeniile competenței sale, promotorul unei optici moderne, suple, orientate spre emanciparea energiilor creatoare de riscul limitărilor și marginalizării (provincialism, apatie, comoditate conjuncturală, oportunism gregar), preocupat să înlăture orice ar diminua șansele *Operei* de a răspunde exigențelor valorice autentice și comunicării cu un public cuprinzător.

Era de tot tânăr, încă pe băncile unui liceu din capitala României, când se asocia cu alți doi colegi de o seamă pentru a face să apară propria lor revistă: *Simbolul* (1912). De pe atunci se va arăta dispus, la orice vârstă, să investească virtuți de neobosit fondator, fiind protagonist entuziast în cel puțin alte trei împrejurări: Cabaret Voltaire (Zürich, 1916 - împreună cu Hugo Ball, Hans Arp, Huelsenbeck și compatriotul său Tristan Tzara), redacția *Contimporanul* (București, 1922-1932, alături de Ion Vinea), în fine, Ein Hod (colonia de plasticieni, înființată în 1953, nu departe de Haifa), fecund atelier colectiv de pictură, sculptură, gravură, tapiserie și școală deschisă generațiilor tinere, a cărei activitate a impulsionat-o până la sfârșitul zilelor, în aprilie 1984. Nu se putea loc mai potrivit decât aici pentru un muzeu memorial conceput a reflecta ampla traiectorie urmată de Marcel Iancu într-o carieră prolifică, de natură să capteze interesul cercetătorilor încă multă vreme de acum încolo.

Între exponatele memorialului Ein Hod, un autoportret în ulei și câteva desene fixează faza debutului la o dată când artistul în devenire abia trecuse pragul adolescenței. Precocitatea lui Marcel Iancu s-a manifestat într-o atmosferă intelectuală îmbibată de impulsuri contestatare, sincronic conectate la fronturile frondei europene, premergătoare întâiului război mondial. A fost, mai întâi, impactul futurismului, audiența promptă în România a asalturilor *furiosului* Marinetti. Coincidența lansării în aceeași zi - 20 februarie 1909 - a primului Manifest futurist în franceză (*Le Figaro*) și română (*Democrația*) a marcat începutul unei susținute campanii. Imediat, o altă publicație românească, *Biblioteca modernă*, prelua textul manifestului și devenea, apoi, un fel de sucursală futuristă, acordând spațiu tuturor textelor programatice lansate (pe parcursul anilor 1910-1912) de emulii lui Marinetti: pictori, oameni de teatru, muzicieni, inclusiv dările de seamă despre fulminantele reuniuni (Milano, Veneția, Turin), capabile să scoată din inerție mulțimile la mari distanțe. Erau urmărite producțiile literare corespunzătoare: romanul lui F. T. Marinetti, *Mafarka, futuristul* și plachetele demonstrative ale poeților Enrico Cavacchioli, G. P. Lucini, Paolo Buzzi. Principalii pictori ai mișcării, Boccioni,

Marcel Janco was a painter, a graphic artist, a theatre scenery designer, a literary text illustrator, as well as an architect, an urban-planner, a lecturer and an analyst of current events in the realm of fine arts. Undoubtedly, he was very much gifted and yet, there was something more that made him an influential personality, a catalyst in all these fields, a promoter of modern, flexible directions meant to liberate the creative energies from the risk of marginality and various bounds (*i.e.* provincialism, apathy, ready-made thruths, and gregarious opportunistic gesture). Moreover, he was always alert and ready to get rid of whatever might hold the *Work of art* back from responding the requirements of authentic value and, at the same time, from establishing a genuine communication with the public at large.

He was just a teenager, a high school pupil in Bucharest, when he and two other mates published their own magazine, *Simbolul* (The Symbol) in 1912. From then on, no matter how old he was, he never spared himself to set the ball rolling, which proves that he was a true founder. There were at least three occasions when he enthusiastically took part in such undertakings. The first one was his coparticipation in Cabaret Voltaire (Zurich, 1916 - together with Hugo Ball, Hans Arp, Huelsenbeck, and Tristan Tzara, his compatriot); the next one was the *Contimporanul* magazine (1922-1932, together with Ion Vinea), and finally his work for Ein Hod (the painter colony set up in 1953, not far from Haifa) a fertile collective workshop for painting, sculpture, engraving, tapistry, and what is more, a school opened for the younger generation, whose activity he effectively directed until his death in April 1984. There was no better place for a memorial museum apt to show evidence of M. Janco's prolific career over the years, a lifetime challange for any scholar indeed.

Among the exibits in Ein Hod memorial museum, there is a self-portrait (oil on canvas) and few other drawings that made his debut as an adolescent. Janco's precocity manifested against an intellectual background permeated with rebellious drives, synchronically related to the European *fronde* evolving around the World War I. First, there was the impact of the Futurist Movement and the unexpected response that Marinetti's *furious* assaults had in the Romanian public. By way of coincidence, the first Futurist Manifesto was launched simultaneously - on February 20th, 1909 - in the French magazine *Le Figaro* and in the Romanian magazine *Democratia*, which made a start for a sustained campaign in Romania. Shortly afterwards, *Biblioteca Modernă*, another Romanian magazine, published the same text again, and became a kind of Futurist branch that would print (between 1910-1912) all the manifestos belonging to Marinetti's partisans (painters, playwrights, musicians), and even the minutes of their stormy reunions (in Milan, Venice, Turin) capable to unle-



F. T. Marinetti și grupul de la *Contimporanul*, 1930
F. T. Marinetti and the *Contimporanul* group, 1930

Carrà, Russolo, Severini ajung relativ repede să fie reproduși în revistele de largă audiență (*Universul literar*, 30 martie 1914). Nimic surprinzător când, cu ocazia prezenței la București a liderului, în 1930, Marcel Iancu va ține să precizeze apăsat: "futurismul a fost școala noastră. El ne-a animat cu putere de simbol, la izvorul ideeilor sale am crescut, am oțelit elanul nostru"[1]. Paralel, răzbat ecouri multiple din direcția cubismului. Incercarea timpurie de sinteză teoretică a lui Gleizes și Metzinger era imediat consemnată chiar în efemera revistă *Simbolul*, editată de Iancu și amicii lui. Deschiderea de orizont, afinitățile latente pentru toate manifestările de independență creatoare, gustul inovației își găseau suport în întâlnirea cu pânzele lui André Derain, expuse în 1909 la Ateneul Român (și apoi reproduse, ani în șir, prin ziarele vremii, de pildă în *Seara*, la 1914, unde își făcea ucenicia de grafician Marcel Iancu), ca și descoperirea lui Apollinaire din *Alcooles*, pe larg comentat la București, la mai puțin de un an după lansarea volumului la Paris (1913). Este, astfel, explicabil de ce, în drum spre Elveția – pentru a se dedica studiilor de arhitectură la Politehnica din Zürich, în toamna lui 1915 – Iancu programează escale la München și Colonia (Köln) pentru a se pune la curent în muzee și expoziții (Sonderbund) cu ultime performanțe ale modernității – pe urmele lui Cézanne, van Gogh, prin Picasso și, evident, Derain – preocupat să desăvârșească inițierea începută acasă, sub îndrumarea lui Iser[2].

Intra, de la început, în structura personalității lui Marcel Iancu o dublă solicitare: pe de o parte, se

ash the energies of people all over. The readers were introduced to such texts as Marinetti's *Mafarka, the Futurist* (a novel) and the poetic demonstrations of Enrico Cavacchioli's, G.P.Lucini's, Paolo Buzzi's books. The major painters' work (Boccioni, Carrá, Russolo, Severini) was printed in widely read magazines (*Universul Literar*, for instance, on March 30th, 1914). So we should not wonder why Marcel Janco, on the occasion of the Futurist leader's visit in Bucharest, in 1930, emphatically stated: "Futurism was our own school. Its symbol energized everyone, (...), we fed on its ideas and strengthened our enthusiasm"[1]. In parallel, echoes of the cubist trend were also heard on the Romanian scene. Gleizes' and Metzinger's early attempt to theoretically formulate its direction was immediately printed in that short-lived magazine, *Simbolul*, published by Marcel Janco and his peers. He discovered the imagery of new horizons that were opening wide, his latent affinities with any kind of self-reliant and unbound creative manifestation, as well as his taste for innovation reflected in André Derain's paintings exhibited in 1919, in the foyer of the Romanian Atheneum (his paintings were also printed for years in the magazines of that time, for instance, in *Seara*, in 1914, where Marcel Janco was apprenticed to graphic art). His spiritual growth was also influenced by Apollinaire's *Alcooles*, whose poetry was commented at length in Bucharest, shortly after its publication in Paris (1913). In fact, that explains why Marcel Janco, on his journey to Zurich (to study architecture) in 1915, scheduled some stopovers in Munich and Köln. He wanted to update his information on the latest developments in modernity, and visit exhibitions (Sonderbund) and museums, looking for Cézanne, Van Gogh, and Picasso's paintings, obviously anxious to enrich and complete his education in the field he had been first tutored by Iser[2].

From the very beginning Janco's personality was driven to two distinct directions. On the one hand, he felt an inner urge to break rules, to outstrip frozen canons, while on the other hand, he abhored gregarious nihilism and that kind of contestation that would soon melt into dissolving extravagance. His playful spirit, and inventiveness helped him fight routine, though he always restrained himself from cynical arrogance, that he himself felt as outrageous excentricity. He fitted perfectly into the carnival-like ambience of Cabaret Voltaire because he himself was attracted by the explosive meanings of the grotesque play with masques – he also made such masks – and let himself caught into those histrionic impromptus of the *simultaneous* dialogues (*L'amiral cherche une maison à louer*)[3] filled with the anti-conformist joyfulness. However, he drew apart from Tristan Tzara (his former colleague from *Simbolul*) once the rebellious *dada* spirit seemed to turn to futile instigation, an all-devastating excess likely to exhaust any creative crystalliza-

simte irezistibil atras de tot ce înseamnă spargerea tiparelor, depășirea canoanelor anchilozate, spirit insurecțional - pe de altă parte, îi repugnă nihilismul rudimentar, refuză transformarea contestației în extravaganță dizolvantă. Ludicul, inventivitatea fantezistă îi stau la îndemână ca o replică stenică la rutină, cu grija de a nu aluneca în cinism arogant, eșuat în zona periferică a excentricităților scandaloase. El se va integra perfect în ambianța carnavalescă a Cabaretului Voltaire, atras de sensul dinamitard al jocului grotesc cu măști, pe care le și confecționează cu aceeași dezinvoltură histrionică pusă în dialogurile *simultane*, la scenă deschisă (*L'amiral cherche une maison à louer*)[3] , într-o molipsitoare dispoziție anticonformistă. Dar, se delimitează de Tristan Tzara (fostul companion de la *Simbolul*), imediat ce spiritul rebel dadaist dă semne de a aluneca spre fronda derizorie, într-un exces devastator, nefast oricărei cristalizări creatoare. Semnificativ este că, deși s-a găsit de la început în miezul mișcării Dada, Iancu nu s-a revendicat *à tout pris* din *dadaism*, interesat, mai curând de legitimitatea raportării la constructivism[4] . Prefera să se denumească *artist radical*, delimitat în egală măsură de conservatorismul obtuz, tributar rețetelor împrumutate din arsenalul vetust al iluzionismului (estetica academizantă a imitației după natură), precum și de cochetăria filistină cu un avangardism redus la *șocurile* aplicate asistenței perplexe în fața senzației că ar fi victima unei farse. Dacă, în primul caz, al uniformizării tradiționaliste, deplângea sărăcirea artei până la punctul de a i se anula impactul public - nu mai puțin detesta sofisticatele mistificări, înstrăinarea creației, în ultima instanță, sub efectul cantonării abuzive în zonele hazardului sau ale abilității decorative, muzeale. Genialității egolatre, exacerbărilor subiectiviste pe urmele romantismului, Iancu le opune efortul aplicat, obiectiv, al profesionalismului de artizan - în sensul consacrat de programul Bauhaus - riguros devotat meseriei practicate fără nimic ostentativ, ci cu o înaltă conștiință a utilității sociale, ferit deopotrivă de tentațiile accesibilității facile, industrioase, mercantile, ca și ale formulelor de vremelnică modă asociate complexelor steril-bovarice.
Pragmatismului, de investigator fervent al drumurilor puțin bătătorite, îi trebuia terenul ferm al acțiunii pentru a-și pune în valoare impetuozitatea temperamentală, opțiunile îndrăznețe, resursele de vrednic catalizator. Opacități, rezerve, animozități întâmpinate pe parcurs, de înțeles din partea mediului românesc încă blocat în tabù-uri, abia stimulează înclinațiile ofensive ale lui Marcel Iancu. Mărturiile cele mai vechi despre artist subliniază decizia insului de a nu se lăsa intimidat, abătut, copleșit de inerțiile locale. Prima expoziție personală, pe care o deschidea în țară a prilejuit scriitorului Victor Eftimiu - autor de piese de teatru cu subiecte din repertoriul clasic, mitologic, greu de bănuit a nutri speciale simpatii față de avangardă - să își amintească întâlnirea cu tânărul pictor în atmos-

Marcel Iancu, Tristan Tzara,
1916
Marcel Janco, Tristan Tzara,
1916

core of the Dada Movement, he never claimed to be a *Dadaist* himself *à tout pris*. He was much more interested to identify himself with the constructivist ideas[4]. He would rather call himself a *radical artist*, equally drawing apart from the narrow conservative spirit that would feed on the borrowed formulae from the obsolete vocabulary of aesthetic illusion (the academic aesthetics that advocated the imitation of nature) as well as from the philistine flirting with that superficial avant-garde, ready to *shock* a perplexed public, a victim in a deceitful play. While deploring the flattening tradition that tended to weaken the art to the point of making it incapable to attract the public any longer, Janco also stood against the sophisticated mystification of that avant-garde viciously jammed into the haphazard and museum-like decorative ability resulting in the alienation of the creative spirit and its work. To genius egolatry and excessive subjectivity that recalled the romantic type, Janco opposed the direct, objective effort of the craftsman - in the sense implied by the Bauhaus programme - thoroughly and unostentatiously committed to his profession, highly conscious of his social utility, a person who neither indulges himself in painless, mercantile work nor in short-lived fashions of sterile, bovaresque character.
His pragmatism, featuring his passionate pursuits on untrodden paths, needed firm ground of action able to enhance his impetuous nature, his bold choices, as well as his role as a catalyst in his field. The opaque, reserved, even hostile attitudes - a common case in the Romanian society, still frozen in its own tabùs - could hardly arouse Marcel Janco's aggressive reaction. Some early accounts show that he never felt intimidated, troubled or overwhelmed by the local inertia. On the occasion of the painter's first exhibition in Romania, Victor Eftimiu, a playright, taking his subjects from classical mythology, obviously a person who no one expected to share the avant-garde views, recalled his meeting the young painter in that high-spirited Zurich, where he "would work bravely and passionately in search for the golden fires that lie buried in every man's soul" in order to set them free from "all that is stale and deadly sweet in them". The playwright went on adding that the artist's undertaking was to be later confirmed despite transient narrow-mindedness or questions that it might have provoked: "a shallow human eye can never grasp this man's artistic uprightness, a man who avoids comfortable success, who never stops but goes beyond his own goals and surpasses himself in everything he does"[5]. The commentators noticed how Janco's strategy pointed to his contemporaries' fatigue as well as to his desire to shake them out of their inertia and rooted automatisms. Marcel Janco's arrival troubled the stagnant waters of the local spirit, vicariously devoted to frozen and archaic models of rural life. Dynamism is, therefore, the major feature that pervades his work, gushing out in an whirlpool of lines and colours,



Marcel Iancu, Autoportret,
1935
Marcel Janco, Self-portrait,
1935





Milița Pătrascu, Bustul în bronz al lui Marcel Iancu
Milița Pătrașcu, Bronze Bust of Marcel Janco

fera efervescentă de la Zürich, unde "lucra dârz și pasionat, în căutarea focurilor de aur ce zac în sufletul fiecăruia", spre a le elibera de "tot ce este vechitură și dulcegărie", decizie confirmată, apoi, în pofida obtuzităților temporare, posibilelor mirări iscate: "ochiul superficial nu va putea prinde câtă probitate artistică zace în acest om care evită succesul facil, care nu se oprește la punctul ajuns, care caută mereu, dorind să se întreacă"[5]. Comentatorii vor intui imediat că strategia aceasta a auto-depășirii viza concomitent blazarea contemporanilor, intenția de a-i instiga contra obișnuințelor, a placidității și automatismelor leneșe. Apariția lui Marcel Iancu în peisajul autohton tulbură tocmai apele stătute ale autohtonismului legat strict de exaltarea tiparelor imobile de viață rurală, arhaică. Dinamismul este calitatea prin care se impune felul său de a exprima în vârtejul de linii și culori, în severa compoziție de planuri întretăiate, îmbinate, suprapuse, convulsiile epocii marcate dramatic de invazia tehnicii și supremația vitezei[6]. Ritmul, tensiunea elementelor intrate în compunerea imaginilor proliferate de pictor vin să interzică pasivitatea privirii, complacerea într-un contemplativism impersonal, idilic. Nu atât *noutatea* procedeelor primează la el, cât *pulsul actual*, tradus prin mijloace în măsură să rezolve disputa tradiție – modernitate la un nivel de sinteză superioară. Cum remarca un cronicar al vremii: "Asta e toată taina artei sale. Nu a simțit nevoia să repudieze tradiții glorioase, spre a-și căuta o suficiență în disprețuirea comodă a atâtor venerabile izbânzi ale trecutului. Nu a renunțat la nimic și a străbătut toate cuceririle artei" (*Aurora*, 7 ian. 1923). Nimic, așadar, improvizat, la voia întâmplării în raporturile artistului cu lumea precum și în cristalizarea artei sale, de unde rezonanța încărcată de sensuri, tonalitatea ei gravă, pentru cine știe să-i ia temperatura exactă. Același cronicar, citat mai sus, observa: "Stranii dogorări de infern se revarsă peste castitatea sublimă a viziunilor sale". Mai apăsat intervenea alt comentator (tot în *Aurora*, la 18 ian. 1923), gata să distingă în unele pânze, "surâsul amar și feroce al lui Nietzsche", "fulgerări de spaimă", o omenire "pierdută în împărăția toridă a Senzației", "psihoza modernă, legănată între superstiție și crimă, între vis barbar și senzație idealizată".
Conștient că în bătălia pentru cucerirea publicului nu poate birui singur, Marcel Iancu își caută parteneri pretutindeni, punând la cale o expoziție fără precedent la Bucuresti, cu participarea celor mai apropiați coechipieri din timpul campaniei züricheze, cărora li se adăugau alte câteva notorietăți din afara avangărzii central europene: Hans Arp, Paul Klee, Hans Richter, Kurt Schwiters, Wiking Eggeling, Kassák Lájos, Karl Tiege. Martorii la vernisajul programat duminică, 30 noiembrie 1924, au avut surpriza unui spectacol cu orbitoare efecte de lumini, pe fondul muzical dezlănțuit al unei formații de jazz, din care nu lipsea bateristul negru, adus în centrul atenției

expressing the convulsion of his age, dramatically marked by the boom of technology and speed[6], in the austere composition of matching, overlapping, or crisscrossing planes. The rhythm and tension existing in his imagery are meant to challange the passive mode of impersonal, idyllic contemplation. It is not the *novelty* itself that prevails in his means of expression, but its *actual pulse* translated by ways apt to solve the battle between tradition and modernity at a higher level of integration. As one of the columnists of that time put it: "This is the secret of his art indeed. He neither felt like entirely discarding glorious traditions, nor did he conceitedly look down on worthy victories of the past. He never ruled out anything at all, on the contrary, he scrutinized all the achievements in the field of art" (*Aurora*, 7 ian. 1923). He neither improvised nor did he relate himself at random to his milieu or to his own artistic crystallization. In fact, this is the source of its multiple meanings, its sober tones that can only be perceived by those who can feel them. The same columnist went on writing that "Weird infernos pervade the sublime chastity of his visions". Yet, another critic emphasized that in certain paintings, you can identify: "Nietzsche's fierce and bitter smile" and "flashes of fear", the humanity "lost in the realm of Sensation", and "modern psychosis swinging between superstition and crime, wild barbaric dream and idealized sensation." (quotation from the same magazine, *Aurora*, 18 ian. 1923).
However, Marcel Janco was very much aware that he couldn't possibly wage his war alone and win the public; that was why he was always in search for partners. When he organized an unprecedented exhibition in Bucharest, his closest colleagues from the Zurich campaign took part along with some other notorious personalities of the Central European Avantgarde, such as: Hans Arp, Paul Klee, Hans Richter, Kurt Schwiters, Wiking Eggeling, Kassák Lájos, Karl Tiege. Those who witnessed the opening, scheduled on Sunday, November 30th, 1924, were dazzled by the light effects and the unleashed rhythm of the jazz band, whose Negro drum player and his devilish drums seized the public attention. The experience of this almost magic ritual stirred the audience to such extent that ten years later, Camil Petrescu, the prose writer, gave a thorough description of that night in his novel *Patul lui Procust* (Procustus' Bed). The stage director, that is, Marcel Janco, displayed the exhibits in such a manner that the visitor himself could infer the relationships and actual touches between the foreign artists' works and those of the local ones stimulated by Janco; thus Arthur Segal, Mattis Teutsch, Victor Brauner, M.H.Maxy, Milița Pătrașcu's works were grouped around some of Constantin Brâncuși's sculptures, deliberately placed in a central position. Marcel Janco's aim was to make the onlooker aware that there was no reason why the new spirit, modernity itself, should be borrowed since it had already exist-

generale de tobele sale îndrăcite. Senzația a fost de ritual aproape magic, atât de puternic impregnat în memorie, încât peste un deceniu, prozatorul Camil Petrescu rezerva episodului un loc proeminent în romanul său, *Patul lui Procust*. Regizorul (în persoana lui Marcel Iancu) avusese grija de a așeza astfel exponatele ca vizitatorul să stabilească singur multiplele linii de contact, interferențele între lucrările oaspeților și ale creatorilor autohtoni, stimulați de Iancu: Arthur Segal, Mattis Teutsch, Victor Brauner, M. H. Maxy, Milița Pătrașcu, grupați sub patronajul unor sculpturi ale lui Constantin Brâncuși, așezate demonstrativ la loc dominant spre a atrage atenția că spiritul nou, modernitatea, departe de a fi trebuit importată, a primit, ea, din România, viguroase afluențe, deplin omologate la nivel mondial.

Dacă Marcel Iancu manifestă vreun orgoliu, acela este de a se plasa necontenit la intersecția circuitelor de idei europene. Prin *Contimporanul* stabilește o rețea activă de vase comunicante cu reviste similare ca orientare din mai toate capitalele continentului, de la Varsovia și Belgrad la Paris și Berlin. Practica schimburilor de colaboratori este frecventă cu organele avangardei poloneze, cehe, maghiare, sârbești (*Zenit, Merz, Tank, Blok, Disk, Index* etc.), ca să culmineze într-un număr integral dedicat de prestigioasa *Der Sturm* confraților de baricadă din România. Din paginile *Contimporanului*, desenele lui Marcel Iancu, primite încă mai dinainte, cu fast, în coloanele publicațiilor italienești (*Procelaria, Noi* ș.a.m.d.) evadează până în Argentina. El izbutise să alcătuiască un fel de cerc al *prietenilor Contimporanului* în străinătate, exponenți ai mișcării moderne literare și artistice; pe cei din Franța reușea să-i contacteze cu ocazia călătoriei întreprinse la finele lui 1925, încât va fi în măsură să publice, în suită, scurte convorbiri cu Delaunay, Braque, Cocteau, Delteil, Hans Arp, Péret, Breton, Brâncuși, fiecăruia făcându-i, cu această ocazie, câte un portret în peniță. Fără să caute cu tot dinadinsul să ocupe planul întâi al scenei publice, Marcel Iancu se distingea grație priceperii de a capta interesul celor din preajmă, desigur printr-un farmec personal în formula căruia trebuie să fi contat enorm forța de iradiere a multiplelor sale aptitudini. Găsea fără efort argumentele necesare pentru a face să pivoteze în jurul său o întreagă adunare de minți alese. Există, în acest sens, mărturia actriței Dida Solomon: "Prin 1925-26, în fiecare marți, în casa mea din București se adunau aceia cari încercau o evadare din formele îmbâcsite ale trecutului. In reuniunile acestea de spirit și artă se puneau la cale atâtea și atâtea opere cari au scandalizat, au impresionat, au determinat curente noi în literatură, pictură, teatru. Peste toți și toate predomina personalitatea lui Marcel Iancu căruia, cred că i se datorește Bucureștiul modern" (interviu în *Clopotul*, 1 ian. 1934).

Perioada respectivă se distinge printr-o remarcabilă efervescență și inițiative, avându-și punctul de pornire

ed in Romania; on the contrary, it was the international world of art that owed its valuable directions to the Romanian artists.

If we are to find out one single trace of pride in Marcel Janco's attitude, then we should look for it in his steady effort to place himself at the crossroads of European ideas. Through *Contimporanul* he established an active network of communication with similar magazines issued in almost all European capitals, from Warsaw to Belgrade, Paris, and Berlin. These exchanges of collaborators with the Polish, Check, Hungarian, Serbian avant-garde publications (*Zenit, Merz, Tank, Block, Disk, Index*, etc.) climaxed with a special issue on the Romanian avant-garde published by *Der Sturm*. Janco's drawings were printed in *Contimporanul* and enthusiastically welcome in the Italian magazines (*Procelaria, Noi*, etc.) reaching even the Argentinian media. He succeeded in setting up a kind of *Contimporanul circle of friends* abroad that comprised exponents of the modern literary and artistic movement. He could contact the French on the trip he undertook by the end of 1925. Afterwards he published a number of dialogues with Delaunay, Braque, Cocteau, Delteil, Hans Arp, Péret, Breton, Brâncuși; they came out with their portraits he had sketched in pen. Although Marcel Janco did not crave for a top position on the public scene, he had a remarkable capacity to capture people's interest due to his charisma, sustained also by his multiple talents. He always found the right argument to attract the most brilliant brains of that time around him. In this respect, we owe the following recollection to actress Dida Solomon: "Around 1925-26, all those who wished to escape the stifling forms of the past would gather in my Bucharest apartment every Tuesday. During those artistic and spiritual reunions many works of art, that later scandalized, impressed, and started up new trends in literature, painting, and in theater, were devised. Marcel Janco, to whom modern Bucharest owes so much, was towering above everything and everyone" (a passage from an interview published in *Clopotul*, 1 ian, 1934).

That period was extraordinary indeed, due to the unprecedented effervescence and various initiatives, mainly disseminated through *Contimporanul*. Gradually, this group grew stronger as some outstanding personalities joined it. The first to come were Benjamin Fundoianu (*Benjamin Fondane*), Sandu Eliad, Filip Corsa, Marius Lotar, and Henri Gad, then Milița Petrașcu, M.H.Maxi, Victor Brauner, and Brâncuși himself from the distance. Some *offsprings* of *Contimporanul* appeared during this period as well. For instance, the only issue of *75 H.P.*, showing its own provocative spirit, came out in 1924, while a little bit later, *Punct* (a weekly magazine of activist propaganda) followed the same course and spirit to the point of total merging. For a while, *Integral* (1926) was a sort of *Contimporanul* satellite, and later, main-



Marcel Iancu, André Breton, 1926
Marcel Janco, André Breton, 1926



Marcel Iancu, Sașa Pană, 1929
Marcel Janco, Sasa Pană, 1929

și platforma de iradiere în ambianța instaurată la *Contimporanul*. Se produce, treptat, fortificarea grupului cu aderenți de marcă: celor trei inițiatori (Ion Vinea, Marcel Iancu și Jacques Costin), se adaugă, mai întâi, B. Fundoianu, Sandu Eliad, Filip Corsa, Marius Lotar și Henri Gad, apoi Milița Pătrașcu, M. H. Maxy, Victor Brauner și, mai la distanță, însuși Brâncuși. Proliferează publicații de tip similar. În 1924, unicul număr din *75 H.P.* făcea un fel de frondă pe cont propriu, dar puțin mai târziu, *Punct* (săptămânal de propagandă activistă) merge în același spirit până la identificare și contopire efectivă. Un satelit avea să fie, cel puțin pentru o vreme (1926), *Integral*, devenit, ulterior, dizident din pricina unor polemici mai curând de ordin personal. Stindardul prozelitismului va fi preluat entuziast la *Unu* (1928-1932) de echipa celor mai tineri neconformiști: Geo Bogza, (după ce scosese el însuși meteoricul *Urmuz*), Ștefan Roll, Sașa Pană, Moldov, Zaremba, Miron Radu (Paraschivescu) și ceilalți. Cu ocazia numărului 100 (oct.-nov. 1931) cei de la *Contimporanul* schițau un succint bilanț, într-un context cu aspect de manifest, marcat de orgoliul independenței și al orientării lucide: "Nu am imitat, nu am silabisit și repetat nimic". Își revedicau o experiență originală, aptă să-i așeze, sincronic, printre întemeietori: "Nu am răspuns nici unui apel; am fost, în Europa, dintre cei ce au ridicat steagul". Firește, cel mai în drept să revendice postura înainte-mergătorului era Marcel Iancu. De aceea, din când în când, avea grijă să împrospăteze în memoria publicului realizări ale sale din vremea petrecută la Zürich, printre proeminenți protagoniști ai avangardei internaționale. În *Punct*, de pildă, făcea să apară unele desene din acei ani și chiar două texte în franceză, datate 1918. Celebra sa pânză *Balul*, inspirată din serile animate ale Cabaretului Voltaire, expusă de cum revenise din Elveția, a avut un impact mai larg când era din nou arătată amatorilor de artă la inaugurarea galeriei permanente sub auspiciile librăriei Hasefer (cf. comentarii de Radu Veniamin în *Politica*, 27 nov. 1926 și Aurel D. Broșteanu în *Viața Românească*, dec. 1926). Intr-un registru amplificat, relua preocupări schițate, doar, altădată. Fostul ilustrator al versurilor lui Tristan Tzara, din epoca Dada, comentează grafic, cu dezinvoltă acuitate, de astădată piesele de misterioase tensiuni încredințate *Contimporanului* de Ion Barbu, sau proza fantezistă a lui Jacques Costin. Incitat de F. Aderca, i se asociază pentru suita de interviuri cu scriitori adăpostite de *Mișcarea literară*, de-a lungul anului 1925, realizând, astfel, cea mai dinamică galerie de portrete și instantanee reproduse aproape în totalitate în viitorul volum de succes *Mărturia unei generații*. Cândva se întrecuse cu Hans Arp în realizarea de costume (măști) pentru animatorii serilor literare de cabaret. Trecuse acum la adevărate proiecte de scenografie, îndată ce *Contimporanul* încearcă să pună pe picioare propriul teatru experimental. Se și

ly due to several infights, it became a dissident magazine. The banner was taken over enthusiastically by the new disciples from *Unu* (1928-1932), whose young and nonconformist editorial team counted Geo Bogza (he had already published the ephemeral *Urmuz*), Ștefan Roll, Sașa Pană, Moldov, Zaremba, Miron Radu (Paraschivescu), among its members, as well as others. On publishing the 100th issue (October-November 1931), the team of *Contimporanul* briefly summed up their activity in a manifesto-like text, filled with an air of proud independence and lucid orientation all in all. It wrote: "We neither imitated, nor did we vicariously repeat modes, nor did we spell out anything whatsoever". So, they claimed an original experience, apt to synchronically place them among the founders of the new art : "We were not among those who responded to any appeal launched by others; in fact, we were among those who raised the banner in Europe". Naturally, Marcel Janco was the only person who could rightfully claim his role as a precursor in the movement. This is the reason why he would refresh the public memory and talk about his achievements in Zurich as an outstanding representative of the international avant-garde. For instance, he published in *Punct* several drawings of that time and two texts in French from 1918. Moreover, his famous painting *The Ball*, that took its inspiration from the lively nights at Cabaret Voltaire, already exhibited after his return from Switzerland, had an even deeper impact when showed to art lovers at the inauguration of a permanent art gallery, opened under the patronage of Hasefer's bookshop (the event was presented by Radu Veniamin in *Politica*, 27 nov., 1926, and by Aurel D. Broșteanu in *Viața Românească*, dec. 1926). He picked up again some of his earlier interests he had hardly pursued at that time. The former illustrator of Tristan Tzara's poems during their Dada epoch, began to draw graphic sketches meant to comment on the texts handed in for publication in *Contimporanul*. His graphic was as sharp and unaffected as ever, even if he had to deal with the tensions and enigmatic expression of Ion Barbu's texts and Jacques Costin's fantasies in prose. Provoked by F. Aderca's series of interviews published in *Mișcarea Literară* during 1925, Janco drew the most dynamic gallery of portraits and snapshots, later to be reprinted in *Mărturia unei generații*, a very successful book. Once he had competed with Hans Arp and created costumes (masks) for the performers of the literary nights at the *Cabaret*. Therefore he took up scenery design when the *Contimporanul* team set up its own experimental theatre company. Sandu Eliad staged Evreinov's *Moartea veselа* (A Merry Death), a harlequinade (see the scenery and costume drawings proposed by Marcel Janco in *Contimporanul*, February-March, 1925). Simultaneously, he was considering some pieces of scenery for *Cain* by Widgans and G. Kaiser's *Juana*. He remembered his activity as a the-

realizează un spectacol, regizat de Sandu Eliad, cu piesa *Moartea veselă*, arlechinadă de Evreinov (a se vedea schițe de decor și costume propuse de Marcel Iancu în *Contimporanul*, febr.-martie 1925). Concomitent, mai avusese în vedere eventualitatea unor decoruri pentru *Cain* de Widgans și *Juana* lui G. Kaiser. Este o activitate de care își va aduce aminte mai târziu, în timpul unor colaborări succesive cu trupa teatrului Habimah din Israel, cu care a colaborat destul de intens, într-o serie de realizări: Ibsen (*Strigoii*, 1947), Federico Garcia Lorca (*Casa Bernardei Alba*, 1951), Pirandello (*Henric al IV-lea*, 1957) și altele. (cf. *Drawings for the Theatre Habimah 1918-1978*, The Tel Aviv Museum – Helena Rubinstein pavilion, oct. 1978-ian. 1979). În fine, ajunge să se concretizeze acum deplin o preocupare timpurie a sa legată de artele decorative. Vizitatorii expoziției din 1926 se vor fi mirat în fața mai multor exponate reprezentând picturi pe sticlă ori lucrări realizate în tehnica vitraurilor. Însă tentația era cu mult anterioară, cum probează reproducerea acelui *interior* datat 1916 (*Design for a room* – în Willy Verkauf, *op. cit.*). Pe acea reproducere se văd, în afara mobilierului, două vitralii încastrate în perete, în locul rezervat ferestrei și probabil, ușii, având imprimate, pe sticlă, arabescuri geometrice din categoria celor prezente frecvent în desenele cu care pigmenta paginile caietelor Dada. Urme de arabescuri identice se mai pot găsi în resturi de glass-wanduri, vizibile încă în case construite de M. Iancu (ca aceea din str. Negustori ori pe str. Olteni, ca prin minune salvată de la demolarea ajunsă până în pragul ei). Unii martori pretind că ar fi văzut pereți întregi decorați într-un stil asemănător, inclusiv plafoane viu colorate, în alte case concepute de arhitect la București. Ar fi de semnalat, aici, o coincidență nu lipsită de relevanță. Recent, la Zürich („Haus für konstructive und konkrete Kunst"), o expoziție specială actualiza încercări ale Sophiei Tauber-Arp în materie de artă decorativă din anii 1926-27 (apud cronica de expoziție în revista de artă *Voir* nr. 118, oct. 1995, Montreux), oarecum în linia promovată în aceeași ani de arhitectul-pictor român. Dar cei doi artiști, care se cunoscuseră foarte bine la Zürich, au rămas în raporturi apropiate, dovadă prezența lui Hans Arp în expoziția de la București, 1924, precum și vizita târzie a soților Arp la Ein Hod, la invitația lui Marcel Iancu. Să fi fost nu numai afinități, ci chiar un circuit de idei, un program comun? Din păcate, spațiul unde și-a exersat inspirația Sophie Tauber-Arp (acel imobil *Aubette* din Strasbourg) a dispărut în 1930, iar clădirile edificate de român au trecut prin transformări ce le-au desfigurat când n-au devenit de-a dreptul ruine, ceea ce zădărnicește orice comparație. Încă din 1924, Marcel Iancu expunea mobile de concepție proprie și diverse obiecte de decor interior, risipite s-ar părea în cele patru puncte cardinale. Se știe însă că a predat cursuri de acest profil la Academia Artelor Decorative,

atre scenery designer later, during his intense collaboration with *Habimah* theatre team from Israel, where he contributed to several performances, such as: Ibsen's *The Ghosts* (1947), Lorca's *Bernarda Alba House*, Pirandello's *Henry IV* (1957), a.s.o. (cf. *Drawings for the Theatre Habimah 1918-1978*, the Tel-Aviv Museum – Helena Rubinstein Pavilion, Oct. 1978 – Jan. 1979). Finally, one of his earlier interests in decorative art was taking shape. The visitors of the 1926 exhibition might have wondered at the display of his paintings on glass as well as at those executed in the stained glass technique. However, his interest in this matter was much older, as the copy of that *interior* dated as early as 1916 pointed to (see *Design for a Room*, in Willy Verkauf, *works quot.*). Apart from some pieces of furniture, one can see two stained glass panels fitted in the wall in the place for the window, and maybe, for the door; they belong to the same range of geometrical arabesques that he used to draw in order to add some flavour to the Dada reviews. Traces of such arabesques could be found in what still stands from the French windows in the houses he designed (for instance, the house in Negustori Street and in Olteni Street, miraculously saved from the ongoing demolition). Some of his contemporaries claim to have seen the entire walls decorated in a similar style, including the colourful ceilings in other houses designed by the architect in Bucharest. We would like to point to a consequential coincidence. In a recent exhibition set up in Zurich ("Haus für konstructive und konkrete Kunst"), the organizers showed several experiments in decorative art from 1926-27, belonging to Sophia Tauber-Arp (*apud* the chronicle of the exhibition in the art magazine *Voir*, no. 118, October 1995, Montreux). They evince the same direction promoted by the Romanian painter and architect during that period. It is known that the two artists had met in Zurich and kept in touch over the years. For instance, Hans Arp participated in the 1924 exhibition in Bucharest, and later, on Janco's invitation, he and his wife visited Ein Hod. Was there something more than a commom case of artistic affinity? A circuit of ideas, a programme, presumably. Unfortunately, Sophie Tauber-Arp's studio (in that *Aubette* house in Strasbourg) vanished in 1936, while the buildings designed by Marcel Janco went through successive alterations, that makes any comparison quite unsustainable. As early as 1924, Marcel Janco exhibited pieces of interior furnishings he designed, later scattered all over the world. He is known to have taught interior design courses at the Academy of Decorative Arts: courses in the techniques of portrait, nude, and still-life, together with Fr. Șirato, and a course in modern furniture and fittings, together with arch. W. Beck.

Marcel Janco impressed everyone through his coherent and integrating artistic practice tightly intertwined with the ideas he supported in the media quite sys-



Victor Brauner, Marcel Iancu

unde în 1926 era coleg cu Fr. Şirato, la clasa portret-nud-natură moartă, şi cu arh. W. Beck la proiecte pentru mobilier modern şi aranjament de interioare.
Putea să impresioneze, la Marcel Iancu, unitatea, coerenţa dintre practica artistică şi ideile susţinute într-o activitate publicistică destul de sistematică. Textele sale au rămas răspândite prin gazetele vremii şi, deci, sunt prea puţin cunoscute astăzi. Rostul celor mai multe dintre ele era de a destrăma opacităţile datorate proastei educaţii din şcoală şi de a elibera de poncife perceperea actului creator. Cititorii aflau, astfel, despre valorile expresive în sine ale felului de a mânui culori, linii, volume şi despre meritul de a omogeniza forme viabile prin ritmuri şi capacităţi singulare de stilizare, dincolo de asemănarea facilă cu modele de-a gata. Prejudecata anecdotei în pictură, a decorativismului în arhitectură, platitudinea naturalismului, ca şi vremelnicia snobismelor estetizante au avut în Marcel Iancu un adversar constant, însufleţit de egală fervoare, din vremea când ţinea pe aceste teme prelegeri în cadrul studenţesc al Politehnicii züricheze (1919)[8] şi zeci de ani mai târziu, la epoca bilanţurilor, făcând, retrospectiv, turul de orizont al amplei sale activităţi[9].
Natural, asemeni oricărui creator autentic, Marcel Iancu a parcurs un itinerar artistic deloc uniform, cu povârnişuri, stagnări şi ezitări de circumstanţă. La început, a stârnit mai mult curiozitate, însoţită de rezerve abia disimulate (de la un confrate ca Victor Ion Popa, literat grafician) şi i-a trebuit o doză însemnată de răbdare pentru a-i convinge, pe critici mai întâi, iar cu ajutorul lor să obţină sufragiul publicului. Numai după a cincea sau a şasea prezenţă cu numeroase lucrări într-o sală de expoziţie, exigentul critic Petru Comarnescu îşi învingea idiosincraziile de principiu faţă de teoriile cubiste arborate de artist şi se pronunţa admirativ asupra viziunii lui Marcel Iancu: "L-am apreciat nu de mult pentru excepţionala d-sale lucrare *Balul*, joc dinamic de forme expresive, furnicar congestionat de plăcere şi sugestie muzicală. Apreciem actualmente ritmul culorilor, redate doar în puritatea lor proprie. Admirăm unele lucrări fragede în ipsos, mult mai potrivit pentru jocurile de culoare, decât uleiul, care este mai gras şi mai material...Nu-i cereţi subiect d-lui M. Iancu, precum nu puteţi cere subiect nici unei scoarţe basarabene - joc de forme şi culori. Din acest punct de vedere, M. Iancu este un mare artist, care a izbutit să dea nişte tonuri de albastru şi cafeniu, unice aproape în pictura noastră românească" (*Rampa*, 21 febr. 1927). Un moment al polarizărilor în evoluţia pictorului pare să-l fi constituit călătoria sa, în 1930, de-a lungul ţărmurilor nordice ale Mediteranei, după care cronicarii au căzut de acord asupra unei armonii plastice epurate de tentaţiile pitorescului. Prind să abunde tentativele criticii de a-i fixa nota personală de diferenţiere printr-o sintagmă emblematică: "un Dyonisos al culorilor", "descoperitor al algebrei picturale", "poet care se

tematically. His articles are hardly known though because they were scattered in many periodicals of that time. They were meant to dispel the blurred artistic perception, a consequence of wrong school education, and thereby to free the act of creation from lethal clichés. His readers could learn how to expressively handle the intrinsic values of colours, lines, and volumes, as well as how to harmonize viable forms through rhythms and unique stylistic modes that would go beyond the shallow resemblance with the ready-made models. Marcel Janco stood against the rooted prejudice as to the need of an anecdote in painting, and the dependence on the decorative element in architecture; at the same time he rejected the Naturalist clichés as well as the ephemeral aesthetic snobbery. He was equally inspired by the same fervor when he lectured on these subjects at the Zurich Politechnic in front of its students (1919)[8] and in his later surveys of his rich activity[9].
As any true artist, Marcel Janco had to face obstacles, periods of stagnation, and, of course, occasional vacillations all along his long artistic career. His debut rose much interest and, at the same time, mixed-up feelings, that his contemporaries could hardly hide (that was the case of Victor Ion Popa, a fellow-writer and graphic artist). Consequently he needed much strength and patience, first to convince his critics and then the public at large. It was only after his fourth or fifth participation into art exhibitions that the very incisive art critic, Petru Comarnescu, went beyond his opposition to the cubist theories Janco upheld, and yielded up in admiration: "It has not been long since I appreciated his exceptional painting, *The Ball*, an extremely dynamic play with expressive forms, a crowded mass of pleasure and musical suggestivity. Now we admire the rhythm of colours and the way he renders their intrinsic purity. We like also some delicate plaster works, a better material for colour interplays than oil, which is greasier and too bound to earth.... .You should not look for an anecdote either in Mr. Janco's work or in the Bessarabian rugs, since they both display forms and colours. From this point of view, Marcel Janco is a great artist who succeeded in creating some tones of blue and brown, almost unique in our Romanian painting" (*Rampa*, 21febr., 1927). It seems that his 1930 voyage in the Mediterranean countries was a crucial moment in his evolution as a painter. Shortly afterwards, the critics agreed that he had banned the picturesque elements off his paintings in favour of newly acquired expressive harmonies. Meanwhile, the critics exploring his work sought to label Janco's distinct voice as "a Dionysius-like maker of colours" and "a discoverer of the pictorial algebra", "a poet fighting nature through colours and lines". Many newspapers started to praise his work and published lengthy articles about it (*cf. Facla*, 8 febr., 1932), written by the most brilliant and authorized personalities. Ion Barbu, the poet and mathe-

răfuieşte cu natura în culori şi linii". Ziarele încep să-i dedice pagini întregi omagiale (cf. *Facla* din 8 febr. 1932), la care îşi dau concursul spirite dintre cele mai autorizate pentru a exprima preţuirea dobândită în ochii opiniei publice de prestaţiile şi personalitatea lui Marcel Iancu. Poetul şi matematicianul Ion Barbu caută să concentreze esenţa caracterizatoare în formula lapidară "geometrie incendiată": "furtuni de echere, crize de conuri şi multe, mai ales, dreptunghiuri - lame cenuşii pentru înalte opere justiţiare"[10]. În afara anchetei, scriitorul Mihail Sebastian releva rafinata ştiinţă a creatorului de a pătrunde în intimitatea inconfundabilă a structurilor supuse unghiului său de observaţie: "M. Iancu are o intuiţie solidă a formelor. Cine a spus că este un pictor abstract ? Construcţiile lui aparent fanteziste, sunt de o rară vigoare fizică, de o varietate plastică evidentă, imediată. Nu zadarnic pictorul acesta este întovărăşit de un arhitect. Am impresia că M.I. pictează arhitectura obiectelor ce-l preocupă. Că desface lucrurile în elementele plastice prime, cele mai durabile, esenţiale. Punerea obiectului în pânză este astfel făcută încât să-i descopere perspectiva şi lumina care îi este specifică, să-l desprindă de detalii şi să-l fixeze în eternitatea lui de lucru unic..."[11]. Pe vremea când era în România, dramaturgul Eugen Ionescu avea, când şi când, obiceiul să reflecteze asupra expoziţiilor curente. Despre Marcel Iancu scria impresionat, cu deosebire, de "funcţia spirituală" a culorii altfel decât la impresionişti, bunăoară, unde funcţiona la nivelul senzaţiei materiale optice: "La M. I. culoarea este cauterizatoare. Are forţa de eroziune şi de purificare a unui acid. Dezagreghează tonurile impure sau neesenţiale. Corosivă, dinamică, dar disciplinată, cu o expresivitate simbolică, ea construieşte atmosferă proiectată din interior. Spirituală şi abstractă (vreau să zic imaterială), culoarea nu este atât *densă*, cât intensă"[12].

Întâmplarea făcea ca în chiar ziua apariţiei comentariului semnat de Eugen Ionescu, să fie programată conferinţa lui Marcel Iancu pe tema "Plastica modernă". Într-o sală centrală arhiplină, pictorul revenea la preocuparea de legitimare a propriilor opţiuni de la orizontul revoluţiei operate de cubism prin restabilirea firului "cu marile tradiţii" primitive: "Începând de la Cézanne şi mai ales de la Picasso (marele vizionar) se poate asista la o reviviere a strictei trăiri plastice" (rezumatul expunerii în cotidianul *Dimineata*, 22 febr. 1932). De fapt, era semnalul angajării într-o acţiune mai vastă de edificări şi dialoguri publice. Se număra, acum, printre iniţiatorii asociaţiei de artă, filosofie şi litere Criterion, ia parte la simpozioane cu profil urbanistic şi chiar intră în componenţa unei comisii abilitate să se implice în planuri de dezvoltare orăşenească. Continuă să participe la expoziţii şi să culeagă aprobările criticii, totuşi fără intervenţia unor elemente inedite calitativ. Un accent mai vehement satiric marchează parte din lucrările expuse în 1937, sub

matician, epitomized his opionion in striking statements, such as: "burning geometry": "blasting triangles, culmination of cones and many rectangles, especially rectangles - ashen blades to do supreme works of justice"[10]. Apart from the survey that Mihail Sebastian undertook, he noted also the refined science of the artist through which he was able to penetrate the ingrained uniqueness of the structures he was contemplating: "Marcel Janco has a firm intuition of forms. Who could tell that he is an abstract painter? Apparently his fantasies hold a singular physical strength that displays an expressive variety that you can grasp at once. I think that Marcel Janco paints the architecture of the objects he is concerned with. He dismantles such things to reach the basic expressive elements, the most enduring and essential ones. Whenever he sets an object on the canvas he discovers its specific light and perspective, he gets rid of details in order to render its uniqueness, its eternal shape..."[11]. Now and then, while still in Romania, the playwright Eugène Ionesco would write down his impressions on the current exhibitions. He was impressed by Marcel Janco, especially by "the spiritual function" of his colours, different from the material optical sensation assigned to it by the Impressionist painters. He went on noting that "With M.J. the colour becomes a means to cauterize; it is endowed with that purging, corrosive efficacy of an acid. It disintegrates the impure and trivial tones.... Being corrosive, dynamic, yet masterfully bridled, bearing a symbolic expressive load, it turns inwardly to project its atmosphere. Being spiritual and abstract (that is, nonmaterial), the colour is rather *intense* than *compact*"[12].

The very day when Eugène Ionesco's article came out, Marcel Janco happened to lecture on his favourite subject: *Modern Fine Art*. In an overcrowded hall, the painter took the opportunity to defend his own choices at the beginning of cubist revolution that had reestablished the connection with "great primitive traditions". He maintained that "Starting with Cézanne and, particularly, with Picasso (the great visionary artist) we witness the return to strictly art experience" (from the summary of his lecture, published in *Dimineata*, 22 febr. , 1932). As a matter of fact, that lecture pointed to a vast campaign meant to open public debates and elucidate the problem at stake. So, he was among the initiators of the *Criterion*, an art, philosophy, and literature association, then he took part in urban-planning symposia, and was also nominated in a special board that was to deal with urban developments. He continued to exhibit his paintings and to enjoy the critics' praise, yet there was not any spectacular novelty about them. However, the paintings he exibited in 1937 evinced a vehemently satiric note induced by the latest events, apt to make him more apprehensive and sense the danger of extremist forces. The titles of these paintings *translate* the collective anxieties he shared in: *The*



Marcel Iancu, Hans Arp, 1926
Marcel Janco, Hans Arp, 1926

influența evenimentelor de natură să trezească negre presimțiri pe măsură ce se agitau forțele extremiste; înseși titlurile traduc neliniști colective, împărtășite de pictor - *Naționaliștii, Abisinia mutilată* etc. Este momentul unei prezențe consistente în grafica de ziar, pe marginea acutelor chestiuni sociale (șomaj, incertitudinea păcii, mizerii camuflate ades de demagogia politicianistă) în publicații net anti-dictatoriale și anti-fasciste (*Facla, Cuvântul liber, Timpul*). O notă de luminozitate aduc, în expoziția din 1939, lucrările inspirate de o recentă călătorie în Orientul apropiat, pe ruta Haifa - Tel Aviv - Jerusalim[13]. Dar avea să fie ultima ieșire a lui Marcel Iancu în agora vieții artistice românești. Exclusivismul legilor rasiale proaspăt introduse îl marginalizează brutal. Brutalitatea, caracteristică forțelor de dreapta aduse la putere, invadează existența cotidiană, ajungându-se până la pogrom în ianuarie 1941. Ca să-și salveze familia, soția și cele două fete, ca și arta sa, pictorul ia drumul exilului, îndeplinind, parcă, premoniția unuia dintre cele mai remarcate tablouri din trecuta expoziție: *Exodul*.
Stabilit la Tel Aviv, Marcel Iancu găsește suficiente resurse pentru a-și împlini în continuare rolul de pionier al avangardei, cu egală însuflețire de animator și protagonist.

NOTE
1. Marcel Iancu, "Futurismul nostru", în *Facla*, nr.358 din 19 mai 1930.
2. Exact când Marcel Iancu își făcea inițierea artistică, o mare expoziție la Ateneu îl propulsa pe Iosif Iser (1881-1952) printre cei mai reprezentativi exponenți ai picturii noastre moderne. Merită de reținut cum era recepționată, atunci, orientarea sa: "..un revoltat contra școalelor și prejudecăților academice, cu trăsături de o rafinată brutalitate artistică, cu desăvârșirea operei pe care o pot face credințele noi în artă" (*Ilustrațiunea română*, nr. 11-12, 1913). Distanțarea de dogme și interesul față de inovație artistică au trecut, firesc, în bagajul ucenicului, ca jaloane în toată evoluția sa ulterioară. Trebuie menționat că tocmai Iser îl adusese pe Derain la noi, după ce în seria de cronici de actualitate plastică publicate în revista *Flacăra*, sub pseudonimul Rembrandt, trimitea frecvent la tot ce era mai nou în pictura franceză, autorizat de o bună cunoaștere a fenomenului la fața locului, unde întreținea stabile relații în mediile artistice.
3. Poem simultan de R. Huelsenbeck, Tr. Tzara, Marcel Janco.
4. Chiar din primii ani ai reîntoarcerii la București, artistul ținea să risipească eventualele confuzii. Când, de pildă, pariziana *Nouvelles littéraires* publica un interviu luat de René Crevel lui Tristan Tzara, fără a pomeni rolul de protagonist al lui Marcel Iancu la Zürich, *Contimporanul* aducea, fără întârziere, corecțiile crezute de cuviință: "En éclaircissant ce petit point de l'histoire des arts, nous devons ajouter que Marcel Iancu, peintre et architecte, après avoir

Nationalists; Mutilated Abyssinia, etc. During that period he drew and published many caricatures on social matters (unemployment, insecurity of peace, squalid cases screened by political demagogical discourse). They were published only in the anti-Fascist and anti-dictatorial media (*Facla; Cuvântul Liber; Timpul*). The paintings exhibited in his 1939 exhibition brought about a touch of light; they were inspired by his voyage in the Near East, on the route Haifa - Tel-Aviv - Jerusalem[13]. This was Janco's last artistic show set in Romania. Soon racial rules were put into force and he was brutally marginalized. A specific aggressivity started to dominate the Romanian scene once the extreme right took over, which led to the January 1941 progrom. In order to save his family, his wife, and his two daughters, as well as his art, the painter went into exile, thus fulfilling the premonition in the *Exode*, one of his most remarkable paintings exhibited in 1939.
When Marcel Janco settled down in Tel-Aviv, he was able to find enough energy to spiritedly carry on his role as a pioneer of the avant-garde, its promoter and protagonist.

NOTES
1. Marcel Janco, "Futurismul nostru" (Our Futurism), in *Facla*, 19 May, 1930.
2. While Marcel Janco was the painter's apprentice, an important exhibition at the Atheneum was launching Iosif Iser (1881-1952) as an outstanding representative of our modern painting. It is worth noting how the latter's direction was perceived at that time: "....he rebels against painting schools and academic prejudiced thinking, welding that kind of refined artistic wildness and masterful accomplishment that can only generate a new conception in art" (*Ilustrațiunea română*, no. 11-12, 1913). Naturally, Iser's rejection of dogmas and his interest for artistic innovations were transferred to his apprentice, and stood as true landmarks in his later evolution. We should add here that Iser himself brought Derain in Romania, after he had published a series of chronicles on novelties in French painting, in *Flacăra*, which he signed with his pen name, Rembrandt. Iser was conversant with such phenomena and had constant relations with the French artistic milieus.
3. Simultaneous poem performed by R. Huelsenbeck, Tr. Tzara, Marcel Janco.
4. After his return to Bucharest, the artist was very much concerned to dispel any doubt and state his position unequivocally. For instance, as soon as the Parisian magazine *Nouvelles littéraires* published René Crevel's interview with Tristan Tzara, the *Contimporanul* editors, without insisting on M. Janco's leading role in Zurich, brought in the necessary corrections: "En éclaircissant ce petit point de l'histoire des arts, nous devons ajouter que Marcel Ianco, peintre et architecte, après avoir été de la sorte un de

été de la sorte un de propulseurs de ce fameux mouvement Dada, fait volte face et mit avec le suédois Eggeling et l'allemand Richter les bases du constructivisme actuel (le groupement des peintres radicaux de Zürich, fût ulteriorement mêlé aux évenements révolutionaires de Bavière). Et bien qu'il soit désormais fermement convaincu que les écoles ne servent qu'à reliefer les véritables personnalités, il est tout de même surpris de voir M. Crevel esquiver, par des malencontreux oublis, le jugement du temps ".

5. Victor Eftimiu, "Cronica artistică", în *Lupta*, 20 ian, 1923.

6. Contraste dintre cele mai derutante se puteau întâlni în realitatea românească, neașteptate și ciudate urme de arhaitate rurală laolaltă cu asalturile industrialismului impetuos. Ajungea, de pildă, să treci prin gara Pașcani, în nordul țării, pentru a fi frapat de spectacolul original al încrucișării expresului București-Praga-Viena cu landourile boierești de acum un veac, trimise să preia ocazionalii turiști și să-i transporte, ca odinioară, către mânăstirile din zonă. (cf. Demostene Botez: „Însemnări de drum", revista *Gândirea*, 1-2/1923).

7. Felix Aderca, *Mărturia unei generații* , București, 1929.

8. Vezi conferința "L'art abstrait et ses buts", text inedit comunicat de Hary Seiwert în monografia solid documentată (Peter Lang Verlag, Frankfurt/Main, 1993, pp. 345-55).

9. Vezi M.Ianco, *Dada créateur*, o carte editată de Willy Verkauf (Arthur Neggli Ltd. - Teufen, A.R.Switzerland, 1957, a doua ediție, 1961).

10. Ion Barbu, "Geometrie întristată", în *Facla*, nr. 441, 8 febr. 1932.

11. Mihail Sebastian, "Marcel Iancu", *Cuvântul*, 13 febr. 1932.

12. Eugen Ionescu, "Expoziția Marcel Iancu", *România literară*, 20 febr. 1932.

13. In Almanahul *Adam*, 1939, Marcel Iancu relata impresii recente asupra arhitecturii palestiniene: "simple și sobre, modeste și curate, albe dar severe, aceste orașe pline de o viață socială bogată, respiră în întreaga lor ființă de stup harnic și tânăr, o atmosferă de naturalețe și libertate edenică".

propulseurs de ce fameux mouvement Dada, fait volte face et mit avec le suédois Eggeling et l'allemand Richter les bases du constructivisme actuel (le groupement des peintres radicaux de Zürich, fut ultériorement mêlé aux évenements révolutionnaires de Bavière). Et bien qu'il soit désormais fermement convaincu que les écoles ne servent qu'à reliefer les véritables personnalités, il est tout de même surpris de voir M.Crevel esquiver, par des malencontreux oublis, le jugement du temps".

5. Victor Eftimiu, "Cronica artistică" (Art column), *Lupta*, 20 Jan. 1923.

6. The Romanian life offered the most amazing and baffling contrasts; for instance, unexpected and weird traces of rural archaic life welded with an industry in full swing. Suffice it to say how you could stop over in Pascani railway station, in the northern part of the country, and watch the Bucharest-Prague-Vienna express train meeting the one century old boyar carriages sent to pick the occasional tourists and drive them to the local monasteris (*cf.* Demostene Botez, „Însemnări de drum" (Travel Notes), *Gândirea*, no. 1-2/ 1923.

7. Felix Aderca, *Mărturia unei generații* (A Testimony of one generation), București, 1929.

8. See his lecture "L'abstrait et ses buts", an original text published for the first time in Harri Seiwert's well-informed monography (Peter Lang Verlag, Frankfurt/Main 1993, p. 345-55).

9. See M.Ianco *Dada créateur*, in a book compiled by Willy Verkauf (Arthur Neggli Ltd. - Teufen, A. R. Switzerland, 1957, second edition, 1961).

10. Ion Barbu, "Geometrie întristată" (approx. trans. 'Saddened Geometry'), in *Facla*, no. 441, 20 Febr., 1932.

11. Mihail Sebastian, "Marcel Iancu", in *Cuvântul*, 13 Febr., 1932.

12. E. Ionesco, "Expoziția Marcel Iancu", *România literară* , 20 Febr, 1932.

13. In the almanach *Adam*, 1939, he wrote his fresh impressions on Palestinian architecture: "these towns are simple, sober, modest, and clean, white but severe; experiencing a rich social life, their young and bee-hive body breathes in an air of natural and Edenic freedom".

ARHITECTURĂ

A R C H I T E C T U R E

MARCEL IANCU - ARCHITECT

Anca Bocăneț

MARCEL JANCO - THE ARCHITECT

Am fost dintre cei ce au isbutit să descifreze stilul unei epoci să-i găsească un glas.[1]

We have been among those who were able to sense the style of an age and find an adequate expression for it.[1]

Marcel Iancu se naște la 24 mai 1895, la București, într-o familie burgheză înstărită, tatăl său fiind comerciant în branșa textilă. Se bucură de o educație îngrijită, la școli bune, urmând gimnaziul Gheorghe Sincai și liceul Gheorghe Lazăr. Călătorind cu părinții în străinătate în timpul vacanțelor, poate vedea de timpuriu sălile muzeelor din Italia, Franța și Germania. Mama sa se ocupa de educația artistică a celor patru copii, dându-le ore de muzică și încurajând talentul la desen a lui Marcel Iancu[2]. La absolvirea liceului, acesta dorește să studieze artele plastice dar renunță, cedând la insistențele tatălui său de a se orienta spre profesia practică. Trimiși la Zürich pentru a-și completa educația, Marcel și fratele său Iuliu (1896-1985), vor studia arhitectura, iar mezinul lor, George (1899-?) ingineria de construcții.

STUDIILE ÎN ELVEȚIA

Perioada petrecută la Zürich, între vara lui 1914 și sfârșitul anului 1919, este determinantă pentru formarea profesională și artistică a lui Marcel Iancu. Paralel cu studiile de arhitectură Iancu pictează și, începând cu 1917, realizează primele sale experimente în *collage*, reliefuri și sculptură abstractă. Implicarea sa în fondarea mișcării Dada, alături de Tristan Tzara, este momentul culminant din lunga viață artistică a lui Iancu, momentul prin care intră în istoria artei moderne. Cu energia debordantă ce îl va caracteriza întotdeauna, reușește să îmbine studiile cu activitatea de *mechant dadaïst* fiind unul dintre cei mai activi membrii ai mișcării. Desenează afișe pentru expozițiile și manifestările dadaiste, confecționează măști și costume cubiste pentru dansurile moderne, dansează și recită, ține prelegeri despre artă și arhitectură și contribuie cu gravuri și desene la publicațiile Dada. Din această perioadă datează majoritatea contactelor cu reprezentanți importanți ai avangardei internaționale, cu futuriștii italieni, cu avangarda pariziană. Uimitor este faptul că reușește să îmbine toate aceste activități și că scandalurile manifestărilor Dada, care atrag și atenția poliției, nu par să împieteze asupra studiilor sale, cel puțin judecând după mențiunea din certificatul de absolvire: „Conduita domnului Iancu n-a dar loc nici unei plîngeri"[3].

Interesul crescând pentru găsirea unei căi spre o nouă artă, faza următoare operației de *purgație* efectuată de dadaism, îndepărtează treptat pe Iancu, ca de altfel și pe ceilalți plasticieni din grupul Dada, de nihilismul ce continua să fie perpetuat de poeții din mișcare, în frunte cu Tzara. Din acestă atitudine *pozitivă* se naște interesul lui Iancu pentru constructivism și participarea sa la fundarea în 1918 a grupului *Das Neue Leben* în Basel împreună cu Arp, Baumann, Giacometti, Tauber și Morach și apoi, în aprilie 1919, a asociației paralele, *Bund Revolutionärer Künstler*. Manifestele ale cărui autor sau semnatar este, ne dau o imagine exactă a ideilor pe care Iancu și le formează și pentru care militează în Elveția: misiunea socială a artei și artistului în formarea omului

Marcel Janco was born on May 24th 1895 in Bucharest, in a wealthy middle-class family, his father being a textile merchant. He benefited from a good education in excellent schools, like Gheorghe Sincai Elementary School and Gheorghe Lazăr High School. Moreover, he was able to travel abroad with his parents during his holidays, which allowed for his early acquaintance with art museums in Italy, France, and Germany. His mother saw to his and his brothers' education carefully, teaching them music and encouraging Marcel Janco's gift for drawing[2]. After graduating high school, he intended to take up fine arts, yet he yielded to his father's strong advice to turn to a more practical profession. Marcel Janco and his brother Jules (1896-1985) were sent to Zurich to study architecture, while their brother, George (1899- ?) attended construction engineering.

MARCEL JANCO'S STUDIES IN SWITZERLAND

The period spent in Zurich, from the summer of 1914 until late 1919, was a hall-mark in Janco's professional and artistic career. While he attended the architecture courses, he would also paint and, starting with 1917, he made experiments in collage technique, reliefs, and abstract sculpture. His participating along with Tristan Tzara into the foundation of the Dada Movement was *the* moment of his long artistic career, and earned him a place in Modern art history. The overwhelming energy that characterised Janco helped him weld his academic studies with his activity of *mechant dadaïst*, as he proved to be the most active member in the group. He would draw posters for the Dada exhibitions and shows, would manufacture cubist masks and costumes for modern dances as well. At the same time he would dance and recite texts, deliver lectures on art and architecture and would also publish his drawings and engravings in Dada magazines. During his Zurich period he established many contacts with various important representatives of the international avant-garde, such as the Italian Futurists and the Parisian avant-garde artists. It is amazing how he could combine all these activities. Besides, the scandals caused by the Dada manifestations, that called even the attention of the local police, did not seem to have affected his academic studies, at least judging by the following note in his graduation certificate: "Mr. Janco's behaviour caused no complaint at all"[3].

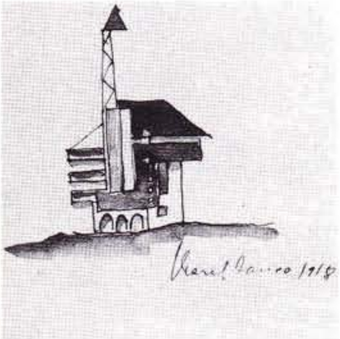
Janco became more and more interested in finding a way that would lead to a new art, meant as the next step to the *purging* operation achieved by the Dada. Consequently, he and other fine artists of the group gradually dissociated themselves from the unfailing nihilism promoted by the poets in the movement, heading Tristan Tzara. This *positive* Dada led to Janco's interest for constructivism and his effective participation along with Arp, Baumann, Giacometti, Tauber, and Morach into the foundation of the group *Das Neue Leben* in 1918 in Basel, followed, in April

nou; respingerea individualismului în artă și necesitatea efortului comun pentru crearea unei arte noi; menirea artei abstracte de a lărgi simțul de libertate al omului[4].
Deși perioada Zürich revine cu predilecție în interviuri și mărturii, Iancu nu se referă niciodată detaliat la studiile sale. Ajunși la Zürich în vara lui 1914, Marcel și Iuliu Iancu se înscriu întâi la Universitate, primul la chimie și al doilea la matematică, pentru ca în toamna anului următor să fie admiși, în urma unui examen, la Eidgenössischen Technischen Hochschule (ETH), începând cursul de arhitctură pe care îl vor absolvi în martie 1919[5].
Cel mai important dintre profesorii de la ETH și, probabil, cu cea mai mare influență asupra formării lui Iancu este arhitectul elvețian Karl Moser (1860-1936), care predă la scoala politehnică din anul în care Iancu își începe studiile și până în 1928. Moser este considerat ca unul din primii mentori ai arhitecturii moderne. Va adopta însă stilul modern începând cu 1920, deci abia după ce Iancu părăsește Zürich-ul. In timpul studiilor acestuia, Moser era încă eclectic, în opera sa arhitecturală apărând alături de elemente clasice și baroce, influențe ale mișcării *Secession*. Unele aspecte ce devin mai târziu caracteristice operei lui Iancu și pe care în teorie acesta le enunța deja la Zürich, par să-și aibă originea în influența exercitată de Moser. In prelegerile sale la ETH, Moser și-a învățat studenții că tratarea organică a spațiului este însăși *raison d'être* al arhitecturii. In același timp, din toate lucrările sale se desprinde ideea unei strânse colaborări între arhitect, sculptor și pictor[6].
S-au păstrat doar foarte puține desene de arhitectură din timpul studiilor, între altele câteva schițe de clădiri clasice și baroce, executate în timpul excursiilor de studii. Mai interesante sunt, însă, două acuarele reprezentînd proiecte de interioare, cu pereții parțial sau complet acoperiți de pictură în stil abstract expresionist[7]. Aceste schițe au făcut probabil parte dintr-o serie de desene cu interioare de arhitectură prezentate, sub formă de diapozitive, la o prelegere ținută de Marcel Iancu la Departamentul de Arhitectură al ETH în Zürich, în februarie 1918. Textul manuscris al prelegerii, intitulată „Despre cubism, arta abstractă și arhitectură", se păstrează[8]. Din el reiese preocuparea lui Iancu pentru relația pictură-arhitectură și convingerea că datorită dezvoltării artei abstracte, arhitectura (de interior) și pictura se pot reapropia. Arhitectura de interior modernă, scrie Iancu, cere îndepărtarea tablourilor de pe pereți și ornamentarea pereților prin aplicarea de pictură abstractă direct pe suprafața lor. Ideea aceasta va fi pusă în aplicare în România începând cu 1923-24.
Alte două acuarele datate 1918, reprezentând fațade de clădiri, s-au păstrat în arhiva M. Seuphor la Paris. Intitulate *Maison avec observatoir* și *Maison aux eaux*, ambele desene au o notă oarecum fantezistă[9].

1919, by the parallel association *Bund Revolutionärer Künstler*. The manifestos he wrote or cosigned bear witness of the range of ideas he developed and championed while in Switzerland: the social mission of art and artist to create the new man; the rejection of individualism in art and the need for reunited effort to create a new art; the role of abstract art to enhance the sense of freedom in man[4].
Although the Zurich period would come up in his interviews, he never gave details as to his academic studies. On arriving in Zurich during the summer of 1914, Marcel and Jules Janco registered first at the University, choosing as majors chemistry and mathematics respectively. However, the next autumn they both were admitted to Eidgenössischen Technischen Hochschule (ETH) to attend the architectural course, which they graduated in March 1919[5].
The Swiss architect, Karl Moser (1860-1936), a ETH professor from 1915 until 1928, had, presumably, the most effective influence on Janco's formation years. Moser is held as one of the first mentors of modern architecture. However, it was only from 1920 that he adopted the modern style, after Janco had left Zurich. While the latter was a student, Moser's architecture was still eclectic, pervaded with classic and baroque elements along with influences of the *Secession* movement. Some aspects that Janco theorized while in Zurich, and which later turned to be a characteristic of his work, seemed to have their origin in Moser's influence. In his ETH courses, Moser taught his students that an organic treatment of space was, in fact, the essence, the *raison d'être* of architecture. Moreover, his entire work was governed by the idea of tight col-

Grupul *Simbolul*, de la stânga la dreapta: Tristan Tzara, Marcel Iancu, Iuliu Iancu, Poldi Chapier și Ion Vinea, 1912 - 1913
The *Simbolul* (Symbol) group, from left to right: Tristan Tzara, Marcel Janco, Jules Janco, Poldi Chapier and Ion Vinea, 1912 - 1913





Maison avec observatoire, acuarela, Zürich, 1918
Maison avec observatoire, water colour, Zürich, 1918

FRANȚA 1919-1921

La câteva luni după absolvirea cursului de arhitectură, Marcel și Iuliu Iancu pleacă la Paris[10]. Perioada ce urmează, între decembrie 1919 și sfârșitul anului 1921, când se reîntorc în România, rămâne în ceață. Din nici un interviu nu reies clar intențiile cu care au mers în Franța și nici detalii asupra activității din cei doi ani[11]. Intre extrem de puținele mărturii despre trecerea lui Iancu prin Paris, există o relatare despre întrevederea acestuia cu Breton și Picabia, întrevedere în timpul căreia Iancu le arătă acestora o serie de desene de arhitectură. Breton menționează faptul că desenele îl surprind și că ideile lui Iancu în acest domeniu i se par ciudate, dar nu-și explicitează afirmațiile. Este posibil ca între aceste desene să fi figurat și cele amintite mai sus[12].

Părăsind Parisul, frații Iancu merg în Flandra, unde lucrează la Arras și Béthune, orașe ce au avut foarte mult de suferit în timpul războiului[13]. Intre septembrie 1920 și sfârșitul anului 1921, Marcel Iancu are la Béthume, împreună cu arhitectul francez A.L. Dequiré, un birou de reconstrucții de case distruse de război. Se știe mult prea puțin despre lucrările biroului Janco & Dequiré [14]. Faptul că părinții continuă să trimită sume considerabile de bani din România, indică totuși imposibilitatea fraților Iancu de a se întreține din munca lor. In iarna 1921-22 Iancu se întoarce în România și este de presupus că și fratele său, Iuliu, se înapoiază în același timp.

ROMÂNIA

La întoarcerea la București, Marcel Iancu are 26 de ani. Având ascendentul celui ce frecventase cele mai mari personalități ale avangardei internaționale, devine repede pivotul unui grup de literați și plasticieni interesați în înnoirile din arta occidentală. În România are, în sfîrșit, posibilitatea să pună în aplicare concepțiile formate la Zürich și anume acea variantă *pozitivă*, moderată a dadaismului pentru care optase și, mai ales, interesul său crescând pentru Constructivism. Revista *Contimporanul*, al cărei co-editor și director artistic este timp de 10 ani, începând cu 1922, și care îi servește lui Iancu de *porte-parole*, exprimă foarte bine această nuanță de moderare[15]. „Revoluția s-a făcut fără forme bombastice", scrie Jacques Costin într-un articol retrospectiv în 1934. „Ceasul ales, curiozitatea și mai ales calitatea operei au fost cauza succesului primelor demonstrații în scris, în plastică și în arhitectură. (...) Fără să atace, fără invective și înjurături programul Contimporanul era să câștige prin persuasiune (...). Cuvântul de ordine nu era spada ci *creațiunea*. (...) *Crezul* nu era strîmt nici fanatic"[16].

Perioada petrecută în România, între anii 1922 și 1941, stă sub semnul pluralității, al unei energii explozive și al unei continue căutări. „E prolix: pictor, sculptor, arhitect", scrie Sandu Eliad despre Marcel Iancu, în 1930. „E inconstant: pictează, sculptează, plănuește azi altfel, decum susținea eri, că trebuie făcut. Pentru că are totdeauna dreptate, e procurorul artei sale. (...) a

laboration between architect, sculptor, and painter[6].

Only a few architectural drawings have been preserved from that period, among which some sketches of classic and baroque buildings Janco made during his study trips. Today the most interesting ones for us are two water-colours representing designs for interiors, where the walls are entirely covered with paintings in an abstract expressionist style[7]. These sketches were, presumably, included in a series of interior designs presented as slides in a public lecture Janco delivered at the ETH Architecture Department in Zurich, in February 1918. The lecture manuscript, "On Cubism, Abstract Art and Architecture" has been preserved[8]. This text proves Janco's concern with the relationship between painting and architecture, as well as his opinion that architecture (interior architecture mainly) and painting could come closer again due to the development of abstract art. Modern interior architecture, as Janco put it, demanded the removal of paintings hanging on walls and the application of abstract paintings drawn directly on the wall surface. Starting with 1923-24 Janco put this idea into practice in Romania.

Two more aquarelles representing façades - somehow bordering on fantasy dating from 1918, have been preserved in Michel Seuphor papers in Paris: *Maison avec observatoir* and *Maison aux eaux*[9].

FRANCE, 1919-1921

Few months after graduating the architecture course, Marcel and Juliu Janco set for Paris[10]. The period spanning from December 1919 to late 1921, when they came back to Romania, is still blurred. No interview clearly specifies why they went to Paris or provides details about their activity during those two years[11]. Among the very few details concerning Janco's stay in Paris, there is a note on his meeting Breton and Picabia, when Janco showed them several architectural sketches. Breton mentioned in his correspondence that these sketches amazed him a lot and Janco's ideas seemed rather odd to him; yet Breton did not make his point clear. Presumably, he saw the sketches mentioned above[12].

On leaving Paris, the brothers Janco went to Flanders, where they worked in Arras and Béthume, both damaged during the World War I.[13] Starting with September 1920, Janco and the French architect A. L. Dequiré were registered as having an office, specialized in rebuilding houses destroyed during the war; however, little is known about Janco & Dequiré office and its activity[14]. Since Janco's parents kept on supplying their sons with large amounts of money, it seems that the two brothers found it hard to live on their own income. During the winter of 1921-22, Janco came back to Romania, and presumably, his brother returned as well.

ROMANIA

On his return to Bucharest, Janco was twenty six. Having the authority of someone who took part into

pus cîte o piatră de unghi fiecărui sky-scraper al artei: expresionism, cubism, constructivism. E imediat pînă la universalitate, dovada: tablourile, casele, reliefurile, desenele sale, tehnica și sufletul nici unui nu seamănă cu celălalt. (...) E inițiator-animator"[17].

Lucrând împreună cu fratele său, Iuliu, Marcel Iancu face carieră ca arhitect, construind între 1922 și 1938 peste 40 de clădiri, în majoritate arhitectură rezidențială. Practicarea arhitecturii este cea care îi asigură o viață îmbelșugată, burgheză, îi permite să picteze așa cum vrea și să finanțeze reviste și manifestări artistice. Totuși consacrarea ca arhitect vine târziu, abia în anii 30, mult timp după ce Iancu era deja cunoscut ca pictor, grafician și publicist. La începutul anilor treizeci, Marcel și Iuliu Iancu au un birou de arhitectură care se numește Birou de Studii Moderne, cu sediul în imobile construite de ei, în străzile Trinității, Caimatei și Paleologu. Aportul fiecăruia nu se poate reconstitui decât foarte aproximativ, în condițiile în care arhiva biroului s-a pierdut și nici unul din cei doi frați nu a lăsat mărturii scrise. După spusele familiei, Marcel era cel responsabil de proiectare, de partea artistică[18]. Maniera în care obișnuiau să consemneze numele arhitectului pe clădirile realizate de ei: *arh. Marcel Juliu Iancu*, așa încât un neinițiat ar putea crede că este vorba de o singură persoană, este probabil semnificativă atât pentru ierarhia din cadrul echipei ce o formau cei doi frați, cât și pentru coeziunea ei. In publicații, unele clădiri apar sub numele ambilor frați, cele mai multe însă doar sub numele lui Marcel Iancu. Ulterior meritul i-a revenit acestuia din urmă, cunoscut în primul rând ca personalitate artistică, Juliu rămânând în umbră[19].

ÎNCEPUTUL CARIEREI, 1922 – 1925

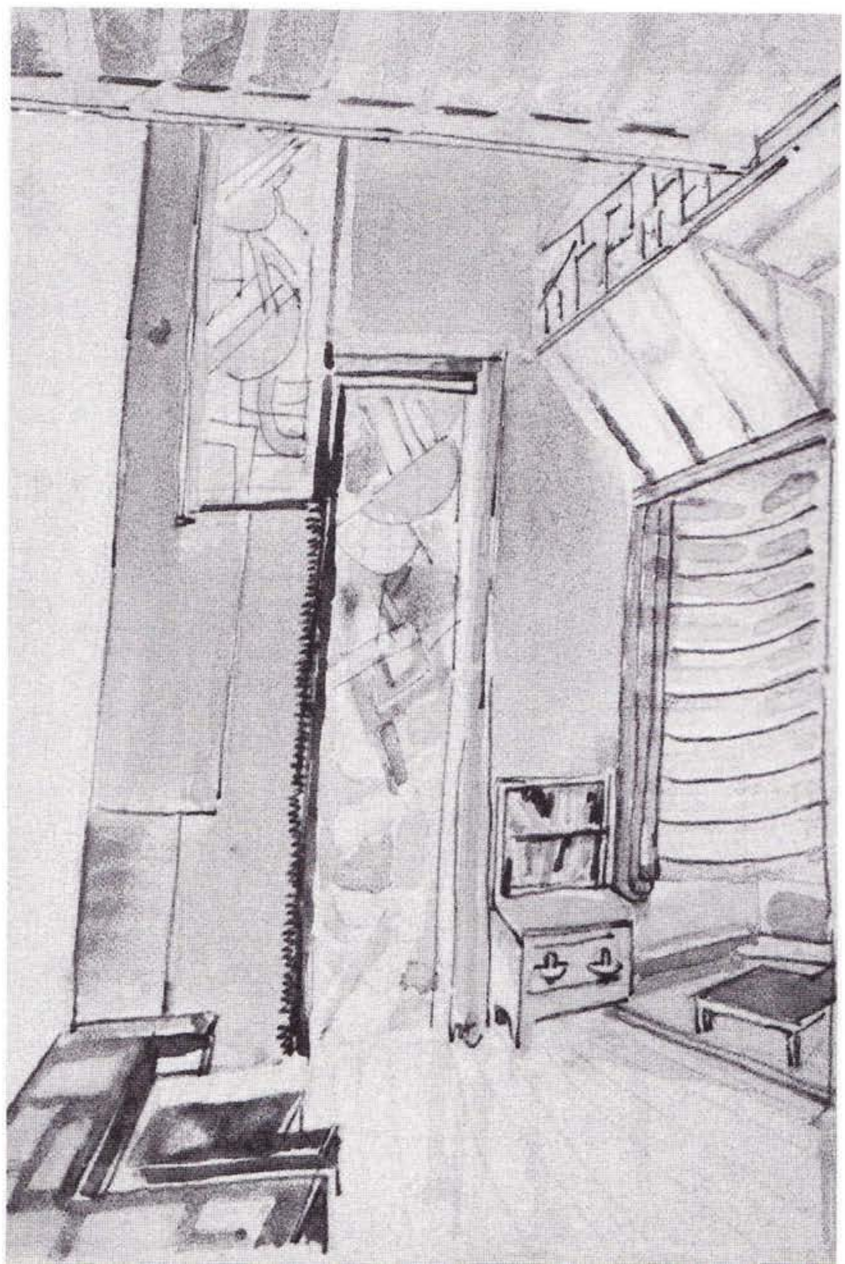
Perioada de început a activității lui Iancu în domeniul arhitecturii este foarte puțin documentată. In interviuri sau rememorări, Iancu nu se întoarce niciodată mai departe în timp de anii construirii primelor case moderniste, respectiv anii 1926-27. De curând însă, s-au descoperit câteva proiecte ce aduc puțină lumină asupra începutului carierei sale și a evoluției stilistice prin care a trecut opera sa în acești primi ani. În 1922, la câteva luni după întoarcerea în România, Iancu realizează un ansamblu de șapte mici imobile pe o proprietate a tatălui său din str. Trinității[20]. Din același an datează și o vilă, a cărei adresă rămâne deocamdată necunoscută. Ambele proiecte aparțin arhitecturii tradiționaliste, extrema simplitate a fațadelor și stilizarea geometrică a elementelor preluate din limbajul clasic anunțând însă deja evoluția preocupărilor ulterioare. Sunt desigur rezultatul formației din timpul studiilor la ETH în Zürich și amintesc arhitectura rezidențială engleză și germană, cunoscută prin opera lui Ch. A. Voysey și mai ales prin intermediul publicațiilor lui H. Muthesius[21].

Faptul că Iancu proiectează aceste prime clădiri în stil tradiționalist nu este surprinzător. Intorcându-se în

the international avant-garde and was acquainted with its foremost personalities, he soon became the central personage within a group of writers and artists interested in the New Art. Romania offered him a ground at last to apply the ideas formed in Zurich, namely, that positive moderate Dada, and what is more, his growing interest for constructivism. Starting with 1922, for ten years Janco was the co-editor and art-director of *Contimporanul*, his *port-parole* actually, a magazine that expressed his moderate attitude[5]. "The Revolution took place without ostentation" Jacques Costin wrote in a retrospective article published in 1934. "The success of the first demonstrations in writing, fine arts, and architecture was due to the chosen moment, to the indomitable curiosity, and first and foremost, to the intrinsic quality of the work of art. (...) The programme aimed at winning through persuation, avoiding attacks, invectives and insults. (...) The slogan was the *creation* itself and not a war-like declaration. (...) Our *creed* was neither narrow-minded, nor was it fanatical."[16]

The time he spent in Romania, between 1922 and 1941, stood under the sign of plurality, explosive energy, and steady pursuits. "He has a prolix personality: he is a painter, a sculptor, and an architect", Sandu Eliad wrote about Marcel Janco in 1930. "He is an unpredictable person: he will paint, sculpt, design plans differently today from what he used to maintain yesterday. Since he is always right, he is the judge of his own art. (...) He has paid tribute to every giant in

Schiță pentru un interior, Zurich, 1916
Sketch for an interior, Zurich, 1916



România la sfârșitul anului 1921. Iancu părăsește de fapt Europa Occidentală înainte ca primele experimente importante în arhitectura modernă să fi avut loc[22]. Pe de altă parte, în România la sfârșitul Primul Război Mondial nu există încă stimulii culturali, sociali sau economici necesari unei înnoiri radicale în arhitectură. In Bucureștiul anilor douăzeci, predomină încă academismul beaux-arts și stilul neo-românesc, excepție făcând câteva rare exemple de Art Deco. Tot interesul pentru înnoire în arhitectură se concentrează în căutarea unul stil național, specific, în special pe linie decorativă. Primele manifestări ale mișcării moderne în arhitectură se vor datora lui Iancu și vor fi realizate în 1926-27, la câțiva ani după întoarcerea sa la București. Eforturile sale izolate deschid drumul consacrării modernismului, ce va avea loc la începutul anilor 30, după întoarcerea de la studii din străinătate a unei întregi generații de tineri arhitecți, moment ce coincide cu procesul general de modernizare rapidă a României.

În activitatea lui Iancu, perioada 1923-25 apare, din puțina informație pe care o deținem, ca o perioadă de pregătire, de cunoaștere și aprofundare a conținutului teoretic al mișcării moderne și de promovare a acestuia în rândurile publicului. La prima vedere s-ar părea că Iancu s-a izolat în atmosfera predominant conservatoare și tradițională din România. De fapt el se dovedește a fi însăși imaginea *omului modern*, foarte bine informat de tot ce se petrece în domeniul artei, în Occident. O studiere atentă a revistei *Contimporanului*, pentru care Iancu stabilește de la începutul anului 1923 o rețea de relații internaționale, dezvăluie cantitatea impresionantă de reviste de avangardă primite din toată Europa. Prin intermediul acestora, Iancu este la curent cu ceea ce se întâmplă în posturile de avangardă ale arhitecturii moderne, în special în Olanda, Germania și Franța. *Contimporanul* primește și publică articole și mai ales ilustrații de arhitectură străină ce acoperă un spectru destul de larg: Olanda (V. M. Dudok, J. P. Oud, Th. v. Doesburg, C. v. Eesteren), Franța (Le Corbusier, A. Péret, R. Mallet-Stevens), Germania (W. Gropius, B.Taut, E. Mendelsohn, H.W.Lukhardt, Mies van der Rohe), Italia (V. Marchi) și Belgia (V. Bourgeois).

Pe plan teoretic, cele mai importante sunt în primul rând revistele *De Stijl* și *L'Esprit nouveau*, pe care *Contimporanul* le anunța și recomanda publicului începând cu februarie 1923. In scrierile lui Iancu, este evidentă influența celor două tendințe majore ale avangardei constructiviste, neoplasticismul și purismul, reprezentate de aceste reviste[23]. Afinitatea cu grupul *De Stijl* și cu Le Corbusier este explicată de interesul lui Iancu pentru cubism și abstracționism, ca și de idei formulate de el deja la Zürich, precum: respingerea individualismului, ideea arhitecturii moderne ca efort colectiv și încrederea în rolul social al arhitectului[24].

Informația primită din străinătate, Iancu înțelege să o popularizeze prin intermediul revistelor de avangardă

art: expressionism, cubism, and constructivism. His spontaneity leads to universality. His paintings, houses, reliefs and drawings differ both in technique and spirit. (...) He is an initiator and a catalyst."[17]

Janco worked together with his brother, Jules, and made himself a career as an architect, building more than 40 buildings, mainly residential architecture, between 1922 and 1938. His practicing architecture secured him a wealthy bourgeois living, which allowed him to paint whithout constraints, to fund magazines and art shows. However, he became a well-known architect relatively late, in the 1930s, long after he had already made his name as a painter, a graphic designer, and a columnist. In early 1930s Marcel and Jules Janco had an architectural office, named Office for Modern Studies, located, in turn, in the houses designed by them in the Caimatei, Trinității, and Paleologu streets. Today it is difficult to evaluate the individual contribution of the two brothers to the joint projects, because the office papers were lost, and none of them left any written document in this respect. However, according to family recollections, Marcel was in charge with the design and the artistic side of the projects[18]. The kind of hierarchy and cohesion existing inside their team could not have been better expressed than by the way they used to inscribe their names on the buildings they designed: *arch. Marcel Jules Janco*, which could be interpreted by an outsider as one single name. When published, some building designs were assigned to both brothers, yet most of them were signed by Marcel Janco. Although they always worked together, historiography gave credit to Marcel Janco, *the* well-known artistic personality, while Jules remained in the shadow[19].

EARLY YEARS, 1922 – 1925

Few documents have been found regarding Janco's early activity as an architect. Whenever he recalled his activity, he would never go further back than 1926-27, when he built the first modernist houses. A few projects, recently discovered, throw some light on the stylistic evolution of Janco's early work. In 1922, soon after he returned to Romania, Janco designed an ensemble of seven small houses on one of his father's properties in Trinității Street[20]. In the same year he built a villa, whose address remains unknown. Both projects belonged to traditional architecture, although the simplicity of the façades and the geometrical stylisation of the elements borrowed from the classical language were announcing his later developments. They are certainly the results of Janco's studies at ETH in Zurich, and recall the English and German style in residential architecture, known through Ch. A. Voysey's work and H. Muthesius' publications[21].

Janco's designing these first buildings in a traditional style should not surprise us in the least. On the one hand, by the end of 1921, when Janco came back

dar și al unor reviste culturale cu audiență mai largă la public. Este primul și unul din puținii arhitecți români adepți ai modernismului, pe care îl preocupă și aspectele teoretice ale mișcării. În special anul 1925 este un an de vîrf în campania pentru promovarea principiilor arhitecturii moderne, în care Iancu publica nenumărate articole și dedică numere întregi ale revistei *Contimporanul* arhitecturii noi. Tot atunci apare revista bilunară de urbanism și arhitectură *Arta și Orașul*, din a cărei redacție face parte și Iancu, și care își propune să contribuie la formarea unei culturi arhitectonice generale, axându-se în special pe problemele actuale privind urbanismul, locuințele ieftine, standardizarea și higiena socială[25]. In același an Iancu începe să predea cursuri de arhitectură de interior și de proiectare de mobilier modern la Academia Artelor Decorative din București. Academia, gândită după modelul școlii Bauhaus, însă bazată pe inițiativa particulară, are o viață destul de scurtă, negăsind destul interes la vremea respectivă.

Primele mărturii ale încercării de abordare a modernismului de către Iancu sunt câteva desene de arhitectură publicate în februarie 1925, în revista *Contimporanul*, într-un număr consacrat arhitecturii moderne. Ele pot fi datate aproximativ 1923-24 și este de presupus că provin din „Expoziția internațională Contimporanul" ce avusese loc cu câteva luni înainte, în decembrie 1924, unde Iancu expune zece desene de arhitectură și o machetă. O altă schiță datată 1924 însoțește un articol de Marcel Iancu publicat în aprilie 1925, în revista olandeză *Arhitectura*[26]. Singurul proiect cunoscut a fi realizat din perioada 1923-25 este un proiect de arhitectură interioară: decorarea redacției *Contimporanul*, aflată într-o clădire veche ce astăzi nu mai există[27]. Schemele de culoare cu care Iancu acoperă pereții redacției denotă preocupări paralele și posibile influențe ale grupului *De Stijl*. Deși nu adoptă niciodată neo-plasticismul în pictură, Iancu împărtășește ideea generală de dezvoltare a unei abstracțiuni geometrice, precum și ideea integrării picturii în arhitectură. Interesul pentru aplicarea culorii în arhitectură continuă să joace un rol important în multe proiecte ulterioare, schemele cromatice aplicate atât în interior cât și în exterior, contribuind la nota specifică a operei lui Iancu în cadrul modernismului românesc.

PRIMELE CLĂDIRI MODERNISTE DIN BUCUREȘTI, 1926-27

Către sfârșitul anului 1925, Iancu întreprinde o călătorie în Occident, trecând prin Germania, Elveția și Franța[28]. Nu avem detalii despre această călătorie și ce anume Iancu a văzut în materie de arhitectură. Se știe că anul 1925 a fost anul marei Expoziții de Arte Decorative din Paris, unde Le Corbusier construiește pavilionul *Esprit nouveau* și Rob Mallet Stevens, pavilionul *Turismului*. Semnificativ poate fi faptul că îl întâlnește pe Robert Delaunay care, ca și Mallet Stevens, realizase interioare moderne pentru pavilioanele

to Romania, Western Europe had not undergone the first major experiments in modern architecture yet[22]. On the other hand, there were no cultural, social, and economic incentives capable to trigger off radical renewal in architecture in the after war Romania. Moreover, excepting some Art-Deco examples, the Beaux-Arts academism and the Neo-Romanian style prevailed in the 1920s Bucharest. All efforts concerning the architectural renewal were channelled towards a national style and concentrated on ornament. The first manifestations of the modern movement in architecture were due to Janco, and were achieved a few years after his return to Bucharest, in 1926-27. His lonely efforts opened way to the firm establishment of modernism in early 1930s, when the young generation of architects came back from their academic studies accomplished in the West, and when Romania was undergoing a general process of modernization.

According to the limited amount of information available, the years 1923-25 seem to be a period of acquiring and accumulating the theoretical ideas of the modern movement, when he promoted its principles among the Romanian public. At first, Janco seems to be isolated amid the prevalently conservative and traditional milieu. In fact, he turned to be the very image of *modern man*, a well-informed person, conversant with the development of the Western art. A thorough study of the *Contimporanul* magazine, which Janco connected to an international cultural network, reveals the impressive amount of avant-garde magazines its editors would receive from all over Europe. This allowed Janco to be familiar with what was on in the outposts of avant-garde, especially in Holland, Germany, and France. *Contimporanul* would receive and publish articles, and particularly foreign architecture illustrations, covering a wide range in this field: Holland (V. M. Dudok, J. P. Oud, Th. v. Doesburg, C. v. Eesteren), France (Le Corbusier, A. Péret, R. Mallet-Stevens), Germany (W. Gropius, B.Taut, E. Mendelsohn, H.W.Lukhardt, Mies van der Rohe), Italy (V. Marchi), and Belgium (V. Burgeois).

Among the magazines *Contimporanul* would receive and further recommend to its readers starting with February 1923, the most important for their theoretical content were *De Stijl* and *L'Esprit Nouveau*. The major directions of the constructivist avant-garde, represented by these two magazines[23], neoplasticism and purism, obviously influenced Janco. The affinity with *De Stijl* and Le Corbusier[24] is explained by Janco's interest in cubism and abstractionism and by more general ideas he had developed already in Zurich, such as: the rejection of individualism, the need of the collective effort in modern architecture, and the social role of the architect. Janco disseminated the Western information through the avant-garde magazines and some widely read cultural journals. Among the few Romanian architects to adopt mod-


CONTIMPORANUL

ANUL II. No. 1[illegible] 2 Lei 6 Ianuarie 1923

Sumarul acestui număr:

Autoportret, *Contimporanul*, 1923

Self-portrait, *Contimporanul*, 1923

expoziției. De asemenea, s-ar putea ca în Germania, Iancu să fi văzut și realizări ale școlii Bauhaus. Imediat după întoarcerea din această călătorie, Iancu proiectează și contruiește trei clădiri cu un evident caracter modernist: două imobile de locuințe și un pavilion pentru fabrica de ciocolată Suchard, la Târgul Moșilor[29].
Pavilionul Suchard, o construcție temporară, este legat stilistic de studiile volumetrice ortogonale și asimetrice publicate de Marcel Iancu în anii 1924-25. Cele două clădiri de locuințe sunt proiecte de tranziție cu un caracter modernist destul de pronunțat, evident în simplitatea fațadelor și în renunțarea la simetrie și la ornamente tradiționale, dar și cu unele elemente de arhitectură tradiționalistă: planul cu camere *en suite*, acoperișul în pantă și ferestrele relativ mici și înalte. In ce măsură călătoria prin Europa de Vest a influențat realizarea acestor clădiri, rămâne un semn de întrebare. Alături de elemente de arhitectură modernă, este predominantă o anumită notă personală, imprimată de tratarea fațadelor ca niște compoziții picturale abstracte. Libertatea evidentă pe care Iancu și-o permite în aceste proiecte se explică prin faptul că imobilul din str. Trinității îl construiește practic pentru sine și cel din str. Ceres pentru pictorii Henri și Cornelia Daniel, membrii ai cercului artistic de la *Contimporanul*. În special clădirea de trei apartamente din str. Trinității, cu fațadele ei policrome și forma sa ciudată, trebuie să fi fost o apariție cu totul spectaculoasă în liniștitul cartier mic burghez de lângă Hala Traian.
Următoarea construcție de locuințe, proiectată în 1927, reprezintă pasul definitiv de adoptare a mo-

Imobilul Herman Iancu, București, 1926
Herman Iancu Building, București, 1926



ernism, he was the first and one of the very few interested in the theoretical content of the movement. In 1925, the top year of Janco's modernist campaign, he published countless articles and devoted whole issues of *Contimporanul* to Modern Architecture. In the same year *Arta și Orașul* (Art and City), a bi-monthly magazine for town-planning and architecture, was founded, having Janco on its editorial board. The magazine aimed to create a general architectural culture and concentrated on such topics as town-planning, social housing, standardization, and social hygiene[25]. Starting with 1925, Janco taught interior architecture and modern furniture design courses at the Academy of Decorative Arts in Bucharest. This short-lived institution, structured on the Bauhaus model, although based on private initiative, failed to raise significant interest at that time.
A few drawings published in *Contimporanul* in February 1925, are Janco's first known attempts to approach modernism. They can be dated around 1923-24 and were, presumably, shown in the "Contimporanul International Exhibition" in December 1924, where Janco had exhibited ten architectural sketches and one model. Another sketch, dated 1924, was published as illustration to an article by Janco in the Dutch magazine *Architectura*[26].
The only known project from 1923-25 is the interior decoration of the *Contimporanul* editorial office, located in an old building, no longer standing today[27]. The colour schemes that covered the walls testify Janco's parallel interests with and possible influence of *De Stijl* group experiments. Although Janco never adopted neo-plasticism in painting, he shared in the overall idea of developing geometric abstraction as well as the concept of integrating painting into architecture. His interest for applying colour in architecture played a key role in many of the projects to follow and conferred upon Janco's architecture a specific character within Romanian modernism.

THE FIRST MODERNIST BUILDINGS IN BUCHAREST: 1926-27

By the end of 1925, Janco set for a journey to Western Europe, travelling through Germany, Switzerland, and France[28]. For lack of information, we can only make suppositions as to what Janco might have seen during this journey. It is known that in 1925 Le Corbusier built the *Esprit Nouveau* Pavilion and Rob Mallet Stevens did the *Tourism* Pavilion for the "Exposition des Arts Decoratifs" in Paris. It is also known that Janco met Robert Delaunay, who just like Mallet Stevens had designed modern interiors for the exhibition. Again, he might have seen certain achievements of Bauhaus school in Germany. Soon after his return, Janco designed and built two houses and a pavilion for the Suchard factory at Târgul Moșilor (The Moșilor Fair)[29], all of them with an obvious modernist character.
The Suchard Pavilion, a temporary construction, with

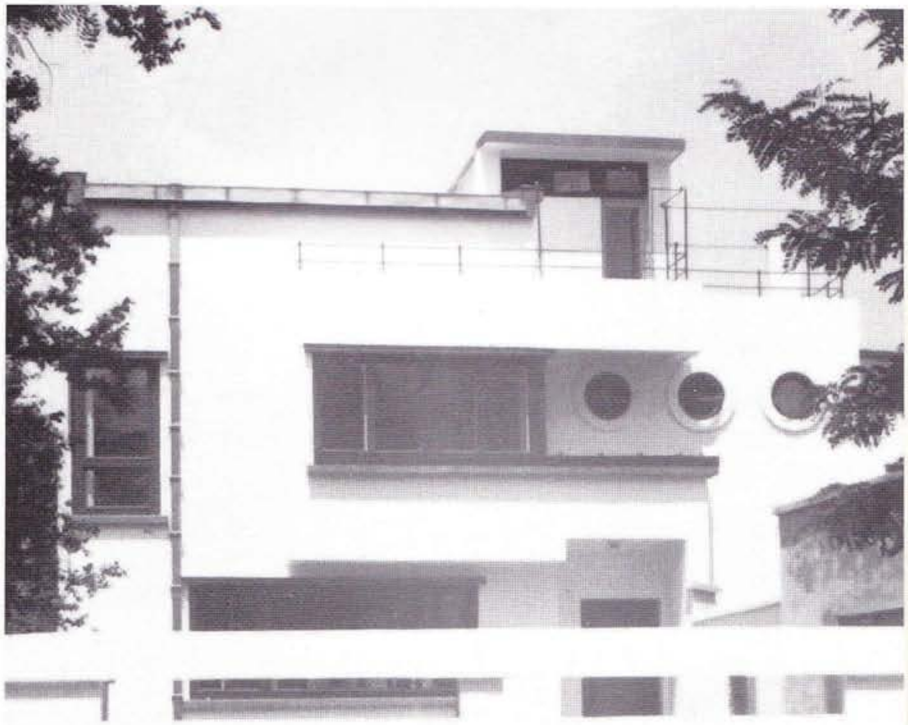
dernismului. Vila Fuchs din str. Negustori este unul din puținele cazuri în care se știe ceva despre relația arhitect-client și despre influența acestuia din urmă asupra proiectului. Într-un interviu de la începutul anilor 30, în ziarul *Rampa*, Iancu declara: „Prima casă modernistă din București a fost și cea dintâi din țară. Am clădit-o unui negustor de vinuri, care citise reviste de artă străină și căruia arhitectura nouă probabil i-a plăcut. A venit la mine și mi-a spus că are un milion și un loc, pe care mi-l pune la dispoziție, dându-mi totodată libertatea de a face ce vreau cu el. Să iasă însă o casă modernistă"[30].

Cu vila Fuchs, Iancu introduce în România un nou tip de arhitectură rezidențială și adoptă elemente formale caracteristice arhitecturii moderne: silueta ortogonală, acoperișul terasă, ferestrele lungi și joase, fațadele predominant albe, renunțarea la ornament. Noutatea proiectului a atras atenția și a șocat. Iancu își amintea în interviul sus-menționat: "În cartier, casa ridicată de mine a făcut senzație. Popa, comisarii și locuitorii erau convinși c-am construit un 'laborator' și că era deplasat în cartierul lor"[31]. Iar Sergiu Faur, într-un articol intitulat „Bucureștii de Avangardă", apărut în *Realitatea Ilustrată* în 1930, relatează critica acerbă provocată de noua construcție în liniștitul cartier negustoresc: „Vecinii nu se dumiresc de ce, în locul geamurilor strămoșești, (...) casa nouă are o fereastră, care merge de la un capăt la altul al zidului, ca o vitrină de morgă. Ochiul de pod, de obiceiu pe acoperiș, e aici în triplu exemplar, ca niște cabine clasa I-a de vapor transatlantic, iar garajul pare sucursala crematoriului central"[32]. Tonul articolului este sarcastic și voit exagerat, dar desigur inspirat de reacțiile publicului.

În ce măsură noutatea concepției artistice, linia simplă și suprimarea elementelor decorative au fost remarcate și apreciate de colegii de breaslă, este greu de spus. In același an, Horia Creangă, cel ce va deveni cel mai important arhitect modernist din România, proiectează vila Petru Groza de la Deva. Puse alături, modernitatea vilei Fuchs, atât în distribuția planului, cât și în limbaj formal, este incontestabilă, vila Groza fiind un hibrid, în care pe lângă influențele predominate Beaux-Arts și Art Deco apar și unele accente moderniste[33].

Pe plan european, anul 1927 este marcat de expoziția „Die Wohnung" organizată de Deutscher Werkbund la Weissenhofsiedlung în Stuttgart, expoziție pe care Iancu a considerat-o ca unul din evenimentele principale ce au determinat reînnoirea arhitecturii și care desigur l-a influențat. După spusele lui Iancu, expoziția Weissenhof l-a convins de valoarea operei lui Le Corbusier, a cărui pledoarie pentru o estetică mașinistă, Iancu inițial o respinsese[34].

În anii ce urmează, până în 1931, Iancu va construi o serie de 8 vile moderne, ce pot fi caracterizate ca arhitectură funcționalist-constructivistă, fără a avea, însă, rigoarea unor manifeste. Remarcabile sunt casa Chapier (1929) și vilele Juster (1931) și Wexler (1931).



Vila Fuchs, București, 1926
Fuchs Villa, București, 1926

its rectangular and asymmetrical silhouette, reminds some of Janco's architectural drawings published in 1924-25. The two dwellings represent a transitional stage from traditional to modern architecture. The plan with *en suite* rooms, the slope roof, and the relatively small and tall windows are elements of traditional architecture. The great simplicity of the façade, the asymmetry and lack of ornament reflect the approach to modernism. To what extent these projects were influenced by his journey through Western Europe is still a question to answer. Along with modern architecture elements, a certain personal manner is prevailing, present in the treatment of the façades as abstract painting compositions. Janco built one of the houses for himself and the other for the painters Henri and Cornelia Daniel, members of the artist circle of the *Contimporanul*. This explains the liberty he could take in designing them. Especially the building he inhabited in the Trinității Street, with its polychrome façades and its strange shape, must have looked quite striking in the peaceful middle-class neighbourhood of Hala Traian.

The next house, designed in 1927, meant Janco's decisive step towards modernism. The Fuchs villa in the Negustori Street is a rare case where details con-



Sanatoriul „Bucegi", Predeal, 1934
The "Bucegi" Sanitarium, Predeal, 1934

CONSACRAREA MODERNISMULUI

De la începutul anilor treizeci, Biroul de Studii Moderne al fraților Iancu este asaltat de comenzi, cunoscând ani de vârf cu 5-6 proiecte, în special imobile de apartamente. Presa și colegii de breaslă încep să acorde atenție arhitecturii lui Iancu în ianuarie 1931, *Contimporanul* publică o scrisoare de G.M. Cantacuzino adresată lui Marcel Iancu[35]. Este de fapt o profesiune de credință, o declarație a aderării la arhitectura nouă a mai tânărului Cantacuzino, ce se întorsese abia de un an de la Paris, unde absolvise École des Beaux Arts. Dar în același timp este prima recunoaștere a lui Marcel Iancu de către un confrate, recunoaștere a rolului de „premergător", a „pasiunii", „fanatismului" ce i-au fost necesare pentru a ajunge „în marș forțat" la împlinirea unei credințe „în armonie cu tendința vremurilor". Cantacuzino îi scrie lui Iancu: „Nu atât faptul că nu te cunosc, că niciodată nu am avut plăcerea să-ți strîng mîna, (...) mă pune în acea stare sufletească specială și prielnică abstractului și obiectivității, cât acea convingere a mea că ai fost întâiul care a întors în această țară, spatele, unei mentalități obosite și sterile. In orașul nostru haotic, de un haos balcanic și mediocru, 'de o ticăloșie mică', cum zice Tudor Arghezi, casele dumitale sănătoase apar ca premisele sănătoase ale unui viitor sănătos a cărui activitate viguroasă nu-și pierde timpul în atitudini de admirație retrospectivă"[36].

Iancu răspunde scrisorii lui Cantacuzino abia în septembrie. Răspunsul său marchează începutul unei schimbări de ton în articolele scrise de Iancu, în care, pe lângă obișnuita promovare a principiilor arhitecturii moderne, încep să apară și referiri concrete la situația arhitecturii în România. Anul 1931 reprezintă

cerning the architect-client relationship are known, including the latter influence on the project. In an interview published in the early 1930 in *Rampa*, Janco declared: "The first modernist house in Bucharest was also the first of this kind in Romania. I built it for a wine merchant that happened to read foreign art magazines and seemed to enjoy new architecture. He told me he had one million *lei [Romanian currency, translator's note]*, and a building lot and would give me free hand. All he wanted was a modernist house."[30]

Starting with the Fuchs villa, Janco introduced a new kind of residential architecture in Romania and took up the specific formal elements of modern architecture, such as: the rectangular silhouette, the terrace roof, low ribbon windows and lack of ornament. The novelty of this design drew the public's attention and shocked altogether. In the already mentioned interview, Janco recalled that "The house I built in that district was a sensation. The priest, the policeman, and the people were convinced that I had erected a 'laboratory', which was out of place in their neighbourhood"[31]. In an article entitled "Bucureștii de avangardă", published in *Realitatea Ilustrată* in 1930, Sergiu Faur wrote about the fierce criticism that building arose among the dwellers of the quiet tradesman district: "The neighbours can't understand why instead of the traditional windows (...) the house has but one window covering all the width of the façade, like a morgue show window. Instead of one attic window, usually placed in the roof, there are three of them, as if it were first class cabins in an ocean liner, while the garage looks like a local branch of the central crematorium"[32]. The article is sarcastic and its tone is deliberately exaggerated, yet inspired from public reaction.

It is hard to say to what extent the novelty of his artistic concept, the simple line and the exclusion of the decorative elements were either noticed or valued by his fellow architects. In the same year Horia Creangă, who was to become Romania's most important modernist architect, designed a villa for Petru Groza in Deva. Should we compare them, the modernity of the Fuchs villa is evident both in the distribution plan and formal vocabulary, whereas the Groza villa is a hybrid design, with some modernist tones emerging in the prevalent Beaux-Art and Art Deco elements[33].

The major European event in 1927 was "Die Wohnung" exhibition organized by Deutscher Werkbund in Weissenhofsiedlung in Stuttgart. Janco considered it as one of the most important events in the process of architecture renewal, which undoubtedly influenced him greatly, too. The Weissenhof exhibition fully convinced him of the value of Le Corbusier's work[34]. Only a few years earlier Janco had still rejected the idea of the machine aesthetics.

In the years to come, until 1931, Janco built eight modern remarkable villas, that can be described as constructivist-functionalist architecture, though without being designed as rigurous manifestos. Noticeable among them are the Chapier house (1929) and the Juster and Wexler villas (1931).

momentul de cotitură în arhitectura românească interbelică, anul decisiv al adoptării modernismului. Se pare că tocmai această adoptare bruscă și într-un mod aproape exploziv a modernismului declanșează critica acerbă a lui Iancu. „Dacă aș fi răspuns la scrisoarea d-tale publicată aici, acum câteva luni, răspunsul meu ar fi păcătuit", îi scrie acesta lui Cantacuzino. „Între timp și în mare grabă a evoluat arhitectura la noi. Totuși n-a precedat nici o evoluție, nici o revoltă n-a sguduit temeliile vechi"[37]. Iancu reproșează proaspeților adepți ai modernismului a fi optat pentru acest stil ca pentru o *modă*, fără să fi adâncit esența lui teoretică. „Cei care azi exploatează materialul modern, sunt datori să pătrundă întregul lanț de evoluție. Să cunoască întreg gândul de la plastică până la arhitectură, care a adus orientarea nouă în toate artele". Alături de această critică principială, adresată acelor arhitecți ce au preluat limbajul formal dar nu și conținutul teoretic al Mișcării Moderne, se simte și nota de frustrare, amărăciunea celui căruia nu i s-a recunoscut meritul: „Cine a propovăduit neauzit, pentru realizarea nouă estetică? (...). De acest succes al 'cubismului' aplicat în arhitectură noi, cei care luptăm de 12 (sic) ani la „Contimporanul" ar trebui să ne fălim?"[38]. In numărul 100 al *Contimporanului*, la aniversarea a zece ani de apariție, articolul „Noi", semnat de redacție, respiră aceeași atitudine: „Hohotul batjocorii de odinioară s-a transformat în ascultare inconștientă, și în platitudine copistă. Noi, astăzi, cei de aici nu înțelegem să rămânem prizonierii nimănui, cu atât mai puțin, captivii trecutului nostru. In politică revoluțiile se fac pentru instituții noi, în artă nu"[39]. Acest articol pare să fie testamentul revistei, ce își încetează apariția în scurt timp, ultimul număr apărând în ianuarie 1932. Coincidență sau nu, renunțarea la statutul de purtător de stindard, la ceea ce G. M. Cantacuzino numea „fanatismul necesar avangardelor", pare să se reflecte în arhitectura lui Marcel Iancu. În perioada ce urmează, 1933-38, biroul fraților Iancu construiește o serie de imobile de apartamente, din care o mare parte sunt investiții lucrative, imobile de raport cu buget restrâns și deci și libertate și posibilități restrânse pentru arhitect. Comenzile abundă și se extind și în afara Bucureștiului, la Buzău și pe Valea Prahovei.

Câteva proiecte se remarcă printr-un program special ce se reflectă și în căutarea unor mijloace de expresie plastică adecvate. Sanatoriul Bucegi din Predeal, construit în 1934, este de o mare simplitate, impusă de funcționalitatea ce primează în acest caz, rezultând într-o lamă compactă desfășurată pe orizontală, cu registre repetitive de plin și gol.

Imobilul Bazaltin (1937), proiectat pentru o societate de construcții, este singurul proiect cu program de apartamente și birouri realizat de Iancu, un tip de imobil ce apare des în Bucureștiul interbelic și care prin importanța sa a contribuit la consacrarea arhitecturii moderniste. Specificitatea programului face ca acest imobil să fie și singurul proiect în care Iancu

THE BREAK-THROUGH AND ESTABLISHMENT OF MODERNISM

Since early 1930s, the brothers Janco's Office for Modern Studies received plenty of commisions, knowing top years with even five to six projects, mainly apartment buildings. The media and the fellow architects began to pay closer attention to Janco's architecture. In January 1931, *Contimporanul* published a letter addressed to Marcel Janco[35] by the young architect G.M.Cantacuzino, who had just returned from Paris, where he graduated École des Beaux Arts. The letter, that testifies G.M. Cantacuzino's enthusiasm for the new architecture is the first public recognition of Marcel Janco's work, voiced by a fellow-architect. Cantacuzino acknowledged Janco's role as a "forerunner", the "passion" and "fanaticism" he needed to attain in "forced march" his creed "in harmony with the spirit of the age". As Cantacuzino put it: "It is not that I have never met you or shaken hands with you (...) that casts me in a special mood, so beneficial for abstract and objective approach, but my deepest belief that you were the first to turn your back on the sterile, exhausted mentality in this country. In our chaotic town, ruled by mediocre and Balkan-like chaos and 'petty triviality', as the poet Tudor Arghezi put it, your healthy houses come up as healthy premises of a healthy future, when the vigurous activity is not hindered by idle admiration of the past"[36].

Janco's answer to Cantacuzino's letter came only later, in September. His reply marked a change of tone also present in his articles at that time when, along with his unfailing effort to promote the principles of modern architecture he began to comment on the developments within contemporary Romanian architecture. The year 1931 represented a turning point in the Romanian interwar architecture, the final breakthrough of modernism. Apparently the sudden and overwhelming adoption of modernism triggered off Janco's sharp criticism. "Had I answered your letter a few months ago, then my answer would have been an unpardonable error", Janco wrote to Cantacuzino. "Meanwhile, our architecture evolved at a great speed. (...) Still there was no evolution to prepare the change, no rebellion shattered the old foundation"[37]. Janco blamed the fresh adepts of modernism for having chosen this style because it was "fashionable", without having assimilated its theoretical content. "Those who take advantage of the modern material should also understand its evolution. They should know the overall thinking that led to the new direction in every art, from painting to architecture." Apart from this essential criticism, a feeling of frustration and bitterness of the one whose merit was not duly recognized by his contemporaries pervaded the letter: "Who preached the new aesthetics and no one heard him? (...) Is there any reason for us to boast with this kind of Cubism successfully applied in architecture, we who have been fighting for 12 years (sic) at *Contimporanul*?"[38] In the 100th issue

recurge la un limbaj formal monumental similar celui folosit de arhitecții Horia Creangă sau Duiliu Marcu pentru clădiri de birouri[40].
Casa atelier Milita Pătrașcu (1937) este și ea singulară în opera lui Iancu. Deși în diverse imobile proiectate de Iancu și în care acesta a și locuit, în str. Trinității, Caimatei și Paleologu, au existat spații folosite ca atelier de pictură și birou de arhitectură, doar casa Miliței Pătrașcu este o adevărată casă atelier de artist, program exprimat vizibil și în exterior prin uriașa fereastră a atelierului preluată în fațadă.
În 1938 frații Iancu construiesc ultimul lor proiect în România, un imobil de raport, de garsoniere, în str. Nicolae Golescu, al cărui parter Marcel Iancu îl rezervă pentru o galerie de pictură. În același an, Iancu întreprinde o călătorie de mai multe luni în Palestina considerând deja posibilitatea unei viitoare emigrări. Ultima expoziție de pictură o va organiza la întoarcere. Circumstanțele războiului și tulburările politice îl determină să emigreze împreună cu familia în Palestina , în februarie 1941. Fratele său, Iuliu, îl precedase. In Palestina, vor încerca să practice arhitectura dar condițiile, și în special lipsa de capital, le sunt neprielnice. Două vile lîngă Tel Aviv, într-un stil modernist mediteranean, sunt singurele lucrări cunoscute, realizate în anii '40[41]. Marcel Iancu lucrează ca arhitect la Ministerul Muncii și al Construcțiilor și contribuie la salvarea și prezervarea multor centre istorice. Se dedică mai ales picturii devenind unul din importanții artiști plastici ai Israelului și cu obișnuita-i energie întemeiază colonia de artiști de la Ein Hod. Iuliu Iancu emigrează în Canada în 1954, unde va continua să lucreze în construcții.

LOCUINȚA MODERNĂ

Marcel Iancu introduce un nou tip de arhitectură rezidențială în București, vila modernă, realizată pentru o burghezie cu vederi progresiste. Vilele construite de el sunt adaptate la noul mod de viață a omului modern, fiind economic și rațional împărțite. Sunt dotate cu încălzire centrală, și cu cele mai moderne echipamente pentru baie și bucătărie, cu un confort „ce nu plătește nici un tribut bogăției", după spusele lui Iancu.
Iancu folosește materiale și tehnici de construcție moderne, structura de beton umplută cu zidărie de cărămidă, tehnică ce permite dispensarea pereților interiori și realizarea unui plan liber. Exploatează însă doar parțial posibilitățile oferite de această tehnică, lucru ce este de altfel general valabil pentru arhitectura românească interbelică. Despre plan liber, se poate vorbi doar în cazul parterului, ce este aproape întotdeauna un mare spațiu deschis, cu diferite zone funcționale delimitate prin parapeți și denivelări ale pardoselei sau prin mari uși glisante, ce uneori devin chiar pereți întregi de sticlă. În rest, Iancu face concesii unui mod de viață care deși se vrea modern, păstrează anumite conveniențe burgheze, cerând separarea funcțiilor de odihnă, igienă și mai ales a celei de serviciu.

of *Contimporanul*, published on the 10th anniversary of the magazine, the article "Noi" (We) – signed by the editorial staff – displays a similar attitude. "The disdainful guffaw of old has turned into unconscious obeisance and imitative platitude. Today we do not wish to be kept captives by anyone, not even by our own past. In politics the revolutions are started to establish new institutions, which never happens in the realm of art."[39] This article sounds very much like a testament of the magazine, which shortly afterwards ceased to come out, its last issue being published in January 1932. Coincidently or not, this moment when Janco gives up the role of banner bearer, which implied "the necessary fanaticism of the avant-garde", as G.M. Cantacuzino labeled it, seems to be reflected in Janco's architecture as well. Between 1933 and 1938, the brothers Janco office designed a series of apartment houses, most of them being lucrative investments, namely, tenement houses on low budget, which confined the architect's freedom and possibilities. However, the commisions poured in, also from outside Bucharest, from the Prahova Valley and Buzău.
Notable are a few buildings with special programme which enabled Janco to search for appropriate aesthetic means of expression not present in his designs for residential architecture. In the case of the Bucegi Sanitarium in Predeal, built in 1934, the prevailing functionality of the programme resulted in the compact slab of great simplicity, unfolded horizontally, with its repetitive compact and void registers.
The Bazaltin House (1937), designed for a building company, is Janco's only project containing apartments and offices. This particular building type occured frequently in the interwar Bucharest and the importance of its impact contributed to the establishment of modernism. The underlying specificity of the programme made Janco appeal to a monumental formal language similar with that employed by Horia Creangă and Duiliu Marcu for office buildings[40].
Milița Pătrașcu's studio house (1937) is also another singular example in Janco's work. He had previously included studios in several of the buildings he designed and inhabited, such as the houses in the Trinității, Caimatei and Paleologu streets, but Milița Pătrașcu's house is the only genuine studio-house, a programme expressed in the façade especially by the huge studio window.
In 1938 the brothers Janco built their last project in Bucharest, a tenement house of studio flats in Nicolae Golescu Street, whose ground floor Janco designed as an art gallery space. In the same year Janco travelled to Palestine where he spent several months tentatively thinking of his emigration. When he came back he organized his last painting show in Romania. In February 1941, constrained by the war development and political turmoil in Romania, he finally made up his mind and emigrated together with his family to Palestine. His brother, Jules, had preceded him. In Palestine they made several attempts to practise



Imobilul Bazaltin, Bucuresti,
1935
Bazaltin Building, Bucuresti,
1935





architecture, yet the circumstances, especially the lack of capital, were adverse. The only known designs achieved in the 1940s are two villas built in Mediterranean modernist style, in the neighbourhood of Tel-Aviv[41]. Marcel Janco worked for the Ministry of Labour and Construction and contributed to the rescuing and preservation of many historical town centres. In parallel, he committed himself to painting and became one of the major painters of Israel. With untamed energy, Janco managed to make an old dream come true by establishing an artist colony at Ein Hod. Jules Janco emigrated to Canada in 1954, where he went on working in the construction field.

THE MODERN DWELLING

Marcel Janco introduced a new kind of modern residential architecture in Bucharest, namely, the modern villa, built for the progressive middle-class. His villas were adjusted to the new modern way of life, enjoying an economic and rational distribution. They were provided with central heating and the latest bathroom and kitchen equipment, benefiting of that kind of comfort that "pays no tribute to wealth", as Janco put it.

Janco made use of modern construction materials and techniques, of the concrete structure that allowed for the elimination of the interior walls and, consequently, the application of a free plan. Yet he partially took advantage of this technique, which is equally true for the Romanian interwar architects. Janco designed a true free plan only for the ground floor of the villas, which is almost always a wide open space, the various functional areas being separated by parapets and floor unevenness, as well as by large sliding doors, which sometimes become entire glass walls. For the rest, Janco observed certain bourgeois social conventions that demanded the clear cut division of resting, hygiene, and especially, service functions.

As a rule, the interior distribution of the one-family houses is done on the four levels, *i.e.*, the basement comprising the service spaces, the ground floor containing the living room area, while the bathrooms and bedrooms were placed at the first floor. The top floor was partially built and partially used as a solarium terrace.

The remarks on the utilization of the free plan for villas, are also valid for the apartments Janco designed. They have variable size, from one-room flats to very large ones, occupying one floor. Although the apartment buildings, as a rule, were more economically designed than the one-family dwellings, even the most modest among them do not comply with *the minimum dwelling* concept as it was promoted in the writings of Le Corbusier, W. Gropius, and J. P. Oud. Janco was very much preoccupied with both the problem of social housing and with the social role of the architect to create a new man as well as a better and more equitable society. However, neither Janco nor any other interwar Romanian architect was ever able to put these ideas into practice, since the state did not fund programmes for large-scale social housing. The

Vila Juster, Bucuresti, 1931
Juster Villa, Bucuresti, 1931

Imobilul Haimovici, Bucuresti, 1935
Haimovici Building, Bucuresti, 1935

De regulă, distribuția interioară a caselor uni-familiale se face pe patru niveluri: subsolul contine spații de serviciu, parterul este format din spațiile de zi, etajul este rezervat dormitoarelor și băii și ultimul nivel este parțial construit și parțial terasă-solariu.
Observațiile referitoare la aplicarea planului liber în cazul vilelor, sunt valabile și pentru apartamentele proiectate de Iancu. Mărimea apartamentelor poate varia foarte mult, de la mici garsoniere până la a ocupa un etaj întreg. Deși imobilele de apartamente sunt, în general, mai economic concepute decât locuințele uni-familiale, chiar și în cele mai modeste cazuri nu este vorba de locuințe *minimum existenz*, conform conceptului ce sta central, la vremea respectivă, în ideile lui Le Corbusier, W. Gropius sau J. P. Oud. Problema locuințelor ieftine, ca de altfel și ideea rolului social al arhitectului în crearea omului nou și a unei societăți mai bune și mai drepte, îl preocupă pe Iancu. Dar nici el și nici un alt arhitect român din perioada interbelică nu au ocazia să aplice aceste idei în practică, din lipsa unor programe sprijinite financiar de către stat. Proiectele în care Iancu, prin raționalizare și standardizare, se apropie cel mai mult de ideea de *locuință ieftină*, sunt realizate în cele două parcelări deschise pe proprietatea tatălui său din str. Trinității, în 1922 și respectiv 1937.

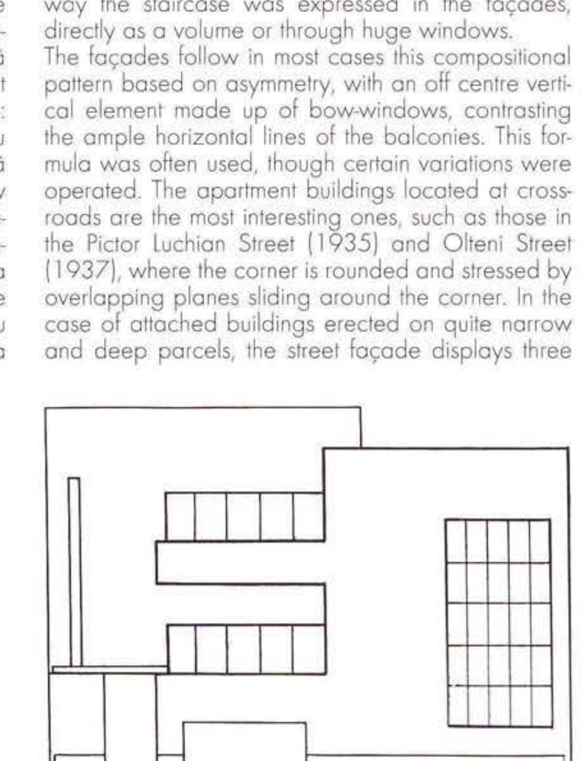
CARACTERISTICI STILISTICE

Trecerea de la proiectele timpurii tradiționaliste, la primele clădiri moderniste s-a făcut treptat, Iancu renunțând în primul rând la simetrie ca metodă compozițională și abia apoi la elemente ca acoperișul în pantă și ferestre relativ mici și înalte. În locul simetriei, Iancu adoptă, începând cu imobilul din str. Trinității (1926) o metodă compozițională bazată pe căutarea unui echilibru între zone contrastante ca mărime, proporție și așezare, ceea ce reprezintă unul din principiile arhitecturii moderne[42]. Sursa esteticii contemporane, va scrie Iancu mai târziu, se află în asimetrie și în echilibrul maselor sau formelor, „ca expresie voluntară a utilitarismului ce le desenează și le exaltează funcțiunile și dinamica"[43].
În compoziția fațadelor principale, o zonă fragmentată, de obicei verticală, îngustă, contrabalansează o altă zonă ordonată, plată, masivă, cu puține deschideri și suprafețe mari oarbe, cu caracter predominant orizontal. În cazul vilelor această schemă compozițională rezultă din planul parterului, format aproape întotdeauna din două benzi longitudinale: zona mai îngustă a intrării, continuată în adâncime cu spații de serviciu (bucătărie, anexe, etc), și paralelă cu ea, zonă mult mai largă a spațiilor de zi, respectiv birou/bibliotecă, hol și sufragerie. Pe fațada posterioară, cele două zone ale parterului sunt de asemenea exprimate explicit, cu ușa-fereastră uriașă a sufrageriei către terasă, uneori formând un perete întreg de sticlă, și ferestre mici sau zid orb pentru zona de serviciu. Ca regulă generală, în construcția

projects where Janco, by way of rationalization and standardization, came closer to the *low-price dwelling* idea were those erected on the two allotments opened on his father's property in Trinității Street, in 1922 and 1937 respectively.

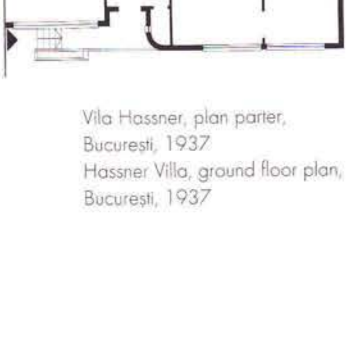
STYLISTIC FEATURES

The transition from his early traditional projects to the first modernist buildings was accomplished gradually, as Janco gave up symmetry as a compositional method first and later eliminated other elements, such as the slope roof and the relatively small and tall windows. Starting with the building in the Trinității Street, Janco replaced the symmetry with a compositional method which aimed at attaining an equilibrium between zones of contrasting size, proportion, and position, in fact, one of the principles applied by modern architecture[42]. The source of the contemporary aesthetics, as Janco wrote later, lies in the asymmetry and the equilibrium of masses or forms, "as an intentional expression of will of the utilitarianism that designs and magnifies their functions and dynamics"[43].
The organization of the main façades is based on two contrasting zones. A fragmented, narrow, almost always vertical area counterbalances an orderly, flat, massive one with few openings and large blind surfaces, predominantly horizontal. In the case of villas, this kind of composition results from the ground floor plan, mostly organized in two longitudinal strips: the narrower area of the entrance continued with service spaces (kitchen, annexes, etc.), and parallel to it, the wider area of the living room, study/library, hall and dining room. On the backside façade, the two ground floor areas are overtly expressed by the huge French window - sometimes appearing as a whole glass wall - opening onto the terrace, and by small windows or a blind wall in the service area. Starting from this general compositional method, Janco searched each time for different solutions which were first of all determined by whether the building was free-standing or attached, withdrawn from the building line or not. A second façade factor which, from within the plan, influenced the variety of façade compositions, was the place given to the staircase, in the centre of the plan or adjoining one of the façads, and also the way the staircase was expressed in the façades, directly as a volume or through huge windows.
The façades follow in most cases this compositional pattern based on asymmetry, with an off centre vertical element made up of bow-windows, contrasting the ample horizontal lines of the balconies. This formula was often used, though certain variations were operated. The apartment buildings located at crossroads are the most interesting ones, such as those in the Pictor Luchian Street (1935) and Olteni Street (1937), where the corner is rounded and stressed by overlapping planes sliding around the corner. In the case of attached buildings erected on quite narrow and deep parcels, the street façade displays three



Vila Pătrașcu, fațadă spre stradă, București, 1931
Pătrașcu Villa, street facade, București, 1931

vilelor și de multe ori și a imobilelor de apartamente, deschiderile în fațade exprimă diferențiat distribuția interioară.
Fațadele imobilelor de apartamente reflectă, în majoritate, aceeași schemă compozițională bazată pe asimetrie, cu un element vertical, plasat excentric și format de bovindouri, din care pornesc liniile orizontale ample ale balcoanelor. Această formulă este reluată adesea, cu anumite variațiuni. Cele mai interesante sunt imobilele situate la intersecții, precum cele din str. Pictor Luchian (1935) și Olteni (1937), la care colțul este rezolvat prin rotunjire și accentuat de glisarea peste colț a unor planuri ce se suprapun. La imobilele în regim închis, construite pe parcele relativ înguste și adînci, fațada la stradă este rezolvată prin trasarea a trei registre verticale, diferențiat tratate, de obicei decalate în adâncime și doar rareori simetrice. Un singur exemplu de fațadă simetrică este cunoscut, la imobilul Moga (1937), simetrie de la care de altfel parterul se sustrage.
Nu se poate vorbi de o evoluție lineară în arhitectura lui Iancu. Există înaintări și reveniri, legate de modul de tratare a volumului, de plasticitatea fațadelor, de aplicarea de scheme policrome sau crearea de jocuri de lumină și umbră pe mari suprafețe albe. Proiecte de o sculpturalitate foarte accentuată, cu elemente ce ies puternic în decroș, precum vilele Fuchs (1927), Lambru (1928), Juster (1931) și imobilul din str. Caimatei (1931), alternează cu altele cu fațade plate, cu o reliefare subtilă, susținută de finisarea în texturi diferite, precum casa Chapier (1929) și vila Wexler (1931). Din când în când un pas cu totul neașteptat contrazice chiar evoluția anterioară, ca în cazul proiectelor pentru ștrandul Kiseleff (1929) și vila Chihăescu (1930), unde Iancu adoptă compoziții clasice, bazate pe simetrie. In ultimele proiecte de vile, construite în 1936-37, Iancu optează pentru accentuearea orizontalității. Linia frântă, zigzagată ce împarte vertical fațadele vilelor din anii douăzeci, devine acum orizontală. Fațadele sunt mai plate, sculpturalitatea atât de accentuată de la început făcând loc din nou, la vila Reich (1936) și vila Hassner (1937) unei subtile reliefări.
În mare, și în ciuda contrazicerilor ce apar temporar, se poate totuși constata în arhitectura lui Iancu o evoluție generală de la un volum fragmentat spre unul mai compact, fără a ajunge însă la o prismă pură, de la o plastică foarte sculpturală spre o reliefare mai subtilă și de la o compoziție bazată pe un puternic contrast vertical-orizontal la o opțiune clară pentru orizontalitate.
Iancu nu își concepe proiectele ca niște manifeste ale arhitecturii moderne. Lipsa de dogmatism este evidentă în libertatea cu care folosește principiile funcționalist-constructive. Din cele cinci canoane ale arhitecturii noi, formulate de Le Corbusier, Iancu adoptă doar ceea ce convine manierei sale personale și, nu în ultimul rând, ceea ce se potrivește cu cerințele și condițiile locale. Iancu nu își înalță vilele pe pilotis,



Vila Hassner, plan parter,
Bucuresti, 1937
Hassner Villa, ground floor plan,
Bucuresti, 1937

vertical registers differently treated, usually unevenly recessed, and almost always asymmetrical. The Moga House (1937) is the single instance where Janco designed a symmetrical façade, though with a strongly asymmetrical ground floor.
Janco's architectural work did not follow one steady direction of development. He abandoned a certain manner only to return to it later. This was reflected time and again in the treatment of the volume and the plasticity of the façade, the use of colour schemes or the creation of shadow and light effects on large white surfaces. The Fuchs, Lambru, Juster villas or the Caimatei apartment building, all having the façades strongly sculpted by projecting elements, alternate with buildings with flat façades with only slightly protruding areas and subtle use of finishings with various textures, as the Chapier and the Wexler houses. Sometimes a design contradicts even stronger the previous development as it is the case of the Kiseleff Swimming Pool (1929) and the Chihăescu Villa (1930), where Janco unexpectedly recurred to classical compositions based an symmetry. In the last villas, built between 1936 and 1937, Janco chose to emphasize horizontality. Thus the broken zigzag line that vertically divided the façades in the 1920s now became horizontal. The façades are flatter, while once again the deep sculpted elements made room for the subtle reliefs of the Reich Villa (1936) and the Hassner Villa (1937).
On the whole, and despite short-lived contradictions, we may notice that Janco's architecture was characterized by a general evolution from a fragmented to the more compact volume, though without attaining a pure prism, from the sculpturesque aesthetics to subtler accents, from the strikingly contrasted vertical-horizontal composition to the definite choice for horizontality.
Janco did not devise his projects as manifestos of modern architecture. His lack of dogmatic thinking can be seen in the way he freely handled the constructivist-functionalist principles. Out of the five rules of the new architecture formulated by Le Corbusier, Janco chose those that suited his personal manner and, last but not least, those that would meet the local requirements and conditions. For instance, Janco would not rise his villas on pilotis, an extremely rare element to be found with the Romanian modernism. The silhouette of his villas is rather massive, mainly due to the compact ground floor and the relatively small openings as compared to the façade surface. The ribbon windows, stretching over the whole width of the house were moderately used. The solarium terrace was at least partially covered, being turned into a large loggia, which was a more suitable choice taking into account the hot summers in Bucharest.
In theory, Janco subscribed to the principle demanding the elimination of ornament. However, in practice he did not keep the dogma, rendering an aesthetic dimension to some pure functional elements. The balconies and bow-windows were frequently used as

aceștia reprezentând, în general, un element extrem de rar în modernismul românesc. Silueta vilelor este caracterizată printr-o anumită masivitate, determinată de parterul plin și de deschiderile relativ mici în comparație cu suprafața fațadelor. Fereastra bandă, pe toată lățimea casei, este folosită cu măsură. Terasa-solariu este cel puțin parțial acoperită și transformată în mare loggie, element mult mai potrivit pentru verile toride ale Bucureștiului.
În teorie, Iancu susține principiul renunțării la ornament. În practică, însă, încalcă litera dogmei dând o dimensiune estetică unor elemente pur funcționale. Balcoanele și bovindourile sunt foarte adesea folosite ca elemente decorative, forma lor și maniera în care se face joncțiunea cu fațada depășind strict funcționalul și servind clar pentru obținerea unor efecte estetice, sculpturale. Din aceași categorie face parte ruperea liniei acoperișului plat prin ușoare sau accentuate discontinuități ce nu sunt necesare din punct de vedere constructiv, dar au menirea de a echilibra anumite raporturi compoziționale în fațadă.
Despre nici o clădire construită de Iancu nu se poate spune că este de o simplitate dusă până la ariditate. Chiar în experimentele în care sobrietatea este împinsă cel mai departe, cum ar fi vilele Wexler (1931) și Reich (1936), există întotdeauna un colț rotunjit, linii frânte, zigzagate ce împart fațadele în planuri decalate pe adâncime, și mici suprapuneri și întrepătrunderi de planuri, prin care se obțin efecte de lumină și umbră. Ele reprezintă dovada preocupării de a găsi noi mijloace de expresie estetică, complementare arhitecturii funcționaliste, mijloace derivate din plastica abstractă.

DUALITATEA PICTOR-ARHITECT

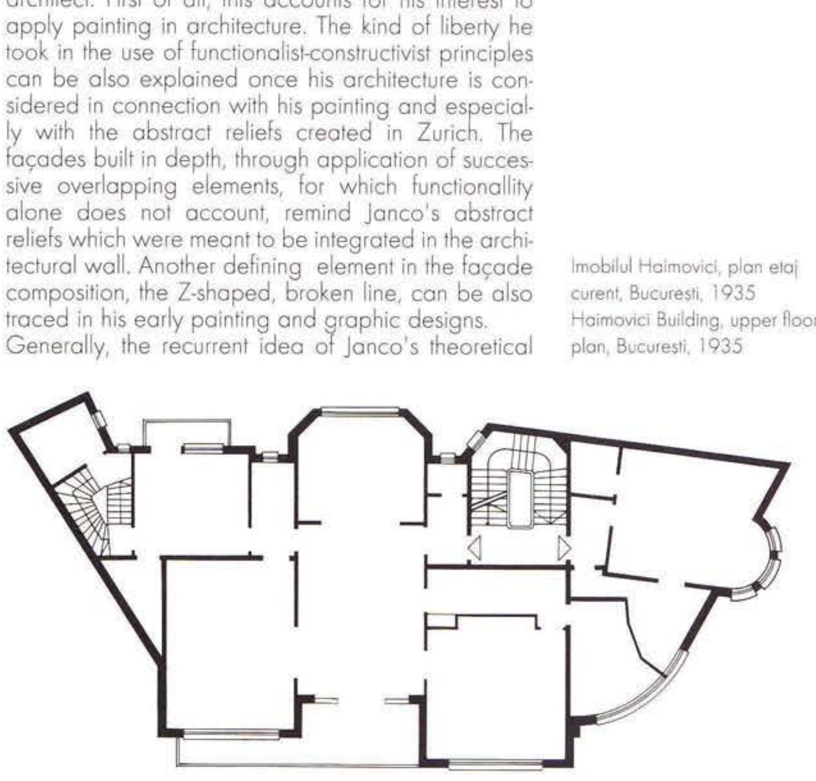
De-a lungul carierei lui Marcel Iancu se pot detecta diverse posibile surse de influență, începând de la clasicismul sobru cu elemente *Secession* al profesorului său Karl Moser, trecând apoi probabil la futuriști, la *De Stijl* și, în final, la Le Corbusier. De la fiecare Iancu a preluat acele elemente teoretice și practice care l-au interesat, rezultatul fiind un ecclectism cu o nuanță foarte personală.
Dintre contemporanii lui Marcel Iancu, criticul Sandu Eliad a lăsat comentariul cel mai clarvăzător la adresa originalității arhitecturii acestuia: „casele lui Marcel Iancu nu seamănă una cu alta, deși baza lor arhitecturală e aceeași: stricta supunere la legile pe care le-am amintit mai sus [legiferare citadină, legile fixe ale materialului, posibilitățile tehnice, imperativul economic]. Jocul variat al volumelor, ritmica îndrăzneață a golurilor și suprafețelor, alternanța verticalelor și orizontalelor, cu toate că nasc din hazardul poruncit de nevoile interiorului au echilibrul simetric sau asimetric și festivitatea arhitectonică datorită numai simțului lui plastic. Pe urmă, integrarea clădirii în atmosfera străzii, peisajului, îi reușește, atât de deplin numai datorită ochiului său de colorist desăvârșit"[44].

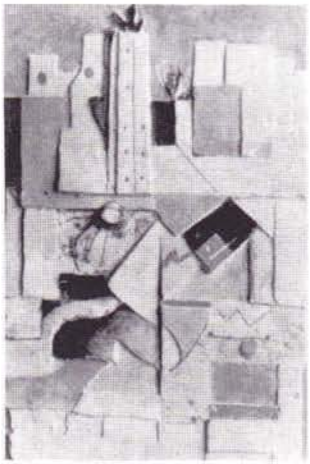
decorative features, since their shape and junction with the façade was more than strictly functional, creating instead sculptural and aesthetic effects. Within the same category could be included the breaking of the flat-roof line by either shallow or accentuated discontinuities.
Simplicity never turns into dryness in Janco's buildings. Even the most sober designs, as those for the Wexler Villa (1931) and the Reich Villa (1936), always contain such elements as round corners, some broken zigzagged lines dividing the façades in unevenly recessed planes, and slightly overlapping and penetrating planes resulting in light and shadow effects. They all prove his concern to find new aesthetic means, complementary to functionalist architecture, and mostly derived from abstract painting.

PAINTER AND ARCHITECT

All through Janco's career various sources of influence can be traced. Starting with Karl Moser's sober classicism with the Secession elements and passing, presumably, to the futurists, and then *De Stijl* and finally to Le Corbusier, Janco borrowed those theoretical and practical elements that he found of interest, which led him to a sort of eclecticism underlying a special personal touch.
From among Janco's contemporaries, the art critic Sandu Eliad wrote the most insightful remarks on the originality of Janco's architecture : "None of Marcel Janco's houses seem to look alike, though they have the same architectural basis, that is, a strict observance of the laws I have mentioned above [city regulation, physical laws of the material, technical possibilities, the economic demands]. The diverse interplay of volumes, the daring rhythm of voids and compact walls, the alternation of verticals and horizontals, although issued from the haphazard dictated by the the requirements of the interior, they all owe the symmetrical and asymmetrical equilibrium and architectural playfulness only to his artistic sensitivity. Furthermore, the successful integration of the building in the atmosphere of the street and landscape is due to his being an accomplished colorist"[44].
It is crucial for our understanding of Janco's architecture to be aware of his being both a painter and an architect. First of all, this accounts for his interest to apply painting in architecture. The kind of liberty he took in the use of functionalist-constructivist principles can be also explained once his architecture is considered in connection with his painting and especially with the abstract reliefs created in Zurich. The façades built in depth, through application of successive overlapping elements, for which functionallity alone does not account, remind Janco's abstract reliefs which were meant to be integrated in the architectural wall. Another defining element in the façade composition, the Z-shaped, broken line, can be also traced in his early painting and graphic designs.
Generally, the recurrent idea of Janco's theoretical

Imobilul Haimovici, plan etaj curent, Bucuresti, 1935
Haimovici Building, upper floor plan, Bucuresti, 1935





Petite architecture,
relief pictat, Zürich, 1919
Petite architecture,
painted relief, Zürich, 1919

Dualitatea pictor-arhitect este esențială pentru înțelegerea arhitecturii lui Marcel Iancu. Ea explică, în primul rînd, interesul pentru aplicarea picturii în arhitectură. Libertățile pe care Iancu și le permite în aplicarea principiilor funcționalist-constructiviste își găsesc, de asemenea, o explicație în momentul în care arhitectura acestuia este considerată alături de pictura sa și, în special, de reliefurile abstracte realizate de el la Zürich. Cunoscând reliefurile abstracte, pe care Iancu le-a vrut de la bun început integrate în zidul arhitectural, poți înțelege de unde provine construirea în profunzime a fațadelor, obținută prin suprapuneri succesive de elemente, suprapuneri ce nu sunt o necesitate din punct de vedere funcțional. Un alt element determinant în compoziția fațadelor, linia frântă, în formă de Z, se regăsește și ea în pictura și grafica timpurie.

În general, ideea ce revine în repetate rânduri în scrierile teoretice și anume: „maniera similară de realizare compozițională în arhitectură și în pictură", formează probabil cheia notei personale a arhitecturii lui Iancu. Din acest principiu decurge tratarea fațadelor după reguli de compoziție și plastică abstractă, manieră ce poate fi urmărită ca un fir continuu, unificator, în ciuda diversității soluțiilor.

Intr-un articol publicat în 1931, pictorul M.H. Maxy, ce considera de altfel că arhitectura lui Iancu, „nu planează la nivelul operei sale picturale", scrie: „E aproape o contradicție între spiritul ce se vrea static în arhitectură și aportul atît de dinamic și temperamentos al picturii sale"[45]. Observația în sine este justă, poate fi însă reformulată din punctul de vedere al celui ce studiază arhitectura lui Iancu. Elementele dinamice ce abundă în compoziția fațadelor, chiar dacă uneori foarte subtil, și care sunt fără îndoială aportul plasticianului, sunt tocmai menite să rupă spiritul static al arhitecturii. O clădire de Iancu poate fi caracterizată mai degrabă ca o plastică spațială, decât ca un volum pur cu fațade bine delimitate.

INTERIOARE ȘI ARTĂ APLICATĂ

La multe clădiri, în special la vile, Iancu se ocupă și de proiectarea în cele mai mici amănunte a interiorului, astfel încât să formeze un tot unitar. Dotează interioarele cu mobilier fix, precum dulapuri, canapele, baruri și etajere pentru cărți, cu lămpi și șeminee, și le decorează cu scheme de culoare, vitrouri și covoare țesute după desenele sale.

Tot criticului Sandu Eliad i se datorează rezumarea unor aspecte majore al unui interior proiectat de Iancu: „Bine compus, rațional împărțit, cu justa utilizare a spațiului, cu o sobră și plină de fantezie, totuși, decorație coloristică. Casa făcută pentru confortul locatarului, pentru igiena și acuratețea veacului. Un interior făcut de Marcel Iancu are ceva din strictețea și 'la locul său' al unei uzine, sărbătorescul și veselia unui decor teatral. Imbinarea acestor două contrazicătoare și întregitoare înfățișări, e datorită arhitectura sa și valoarea ei și tot acestei dualități

writings, that is, "a similar manner to achieve the architectural and painting composition" might be considered the key to the personal note of his architecture. This principle generates the treatment of the façades according to compositional rules of abstract art and can be traced as a .unifying, continuous theme through his work, despite the diversity of solutions.

In an article published in 1931, the painter M.H. Maxy, who thought that Janco's architecture "did not reach the level of his painting", wrote that "It is almost a contradiction between the spirit that tends to be static in architecture and the dynamic, lively temperament of his painting"[45]. While this remark is true in itself, it can be rephrased from the point of view of someone who studies Janco's architecture. The innumerable, although sometimes very subtle, dynamic elements which appear in the façade composition and are undoubtedly the painter's contribution, are meant to break the static spirit of architecture. A building designed by Janco could be rather described as an example of spatial modelling than a pure volume with well-defined façades.

INTERIORS AND APPLIED ART

For many buildings, especially for villas, Janco used to design the interior up to the smallest details, having in view the building as a whole. He also designed built-in furniture, such as cupboards, sofas, bars, bookcases, lamps and fire places, decorating the walls with colour schemes, stained glass and carpets woven on his own patterns.

It was again, the same critic, Sandu Eliad, who summed up some major features of Janco's interiors, describing them as: "well-composed, rationally partitioned, following a judicious use of space, displaying a sober, yet full-fledged fantasy in the colour decoration. The house is built to offer comfort to its owner and it suits the hygienic and sound spirit of the age. An interior devised by Marcel Janco has something of the severity and 'every thing in its place' atmosphere of a factory, and the joyful and festive air of a theatre scenery. The merging of these two contradictory yet complementary aspects forms the source of Janco's architecture, of his value and its originality"[46]. The colour decoration, as Eliad called the colour schemes Janco would apply on the walls, was the capital element of his interventions in the interior space and, what is more, the most original feature of interwar Romanian architecture. Significantly, while Janco worked in Romania, he unfailingly inserted abstract painting in architecture, even when he had given up abstractionism in his easel paintings. The idea of the complementarity of painting and architecture had been Janco's concern since his Zurich period, when he put down to paper some sketches in this respect. For the first time though, he put it into practice when he designed the interior architecture for the *Contimporanul* editorial office. The project can be approximately dated 1923-25, and it has been only

aparente îşi datorează şi originalitatea"[46]. Decoraţia coloristică, aşa cum numeşte Eliad schemele picturale pe care Iancu le aplică pe pereţi, formează probabil elementul cel mai important al intervenţiilor sale în interioare şi cel mai original în arhitectura românească interbelică. Semnificativ este faptul că Iancu, în perioada din România, continuă să integreze consecvent pictura abstractă în arhitectură, în timp ce în pictura de şevalet se distanţase deja de abstracţionism. Ideea complementarităţii picturii abstracte cu arhitectura l-a preocupat pe Iancu încă de la Zürich unde o pusese deja pe hârtie, sub formă de schiţe. Pentru prima oară această idee se materializează într-un proiect de arhitectură interioară, executat de Iancu pentru redacţia revistei *Contimporanul*. Proiectul poate fi datat aproximativ 1923-25 şi este cunoscut prin intermediul câtorva fotografii de epocă. Toate încăperile aveau pereţii şi tavanul acoperiţi de scheme de culoare, reprezentând compoziţii abstracte asimetrice. Pe suprafeţe rectangulare, de culoare, de diferite mărimi, se suprapuneau linii, cercuri, precum şi cuvinte scrise orizontal sau vertical. Schemele cromatice se continuau neîntrerupt peste colţurile încăperii şi de pe perete pe tavan, detaliile de arhitectură şi spaţiul arhitectural ca atare fiind subordonate spaţiului pictural astfel creat.

Metoda de compoziţie folosită de Iancu aminteşte experimente ale grupului De Stijl, în special ale lui Vilmos Huszar şi Th. v. Doesburg. Destructurarea formelor arhitecturale, crearea unei structuri spaţiale picturale care să contrabalanseze structura spaţială arhitecturală, era idealul de aplicare a culorii în arhitectură pentru pictorii din grupul De Stijl. Există deasemenea similitudini cu *Proun Room* a lui El Lissitzky, expusă la Berlin în 1923, în care diviziunea dintre diferiţi pereţi era dizolvată de structuri ce se continua peste colţuri, independent de arhitectură. Pe de altă parte aplicarea culorii în arhitectură îl apropie pe Iancu şi de expresionismul lui Bruno Taut[47].

Fotografii de epocă ale vilelor Fuchs (1927) şi Juster (1931) lasă să se vadă suprafeţe ortogonale de culoare profilându-se pe fundalul de nuanţe mai deschise compoziţii similare celor de la redacţia *Contimporanul*, deşi mai puţin spectaculoase. In ceea ce priveşte paleta folosită, informaţiile sunt foarte limitate. Schemele cromatice au dispărut în decursul vremii. Doar în cazul vilei Reich (1936) s-a putut reconstitui compoziţia policromă a interiorului, în care atât pereţii cât şi mobilierul jucau un rol important[48]. Cele două camere ale copiilor aveau mobilele vopsite unitar, în verde şi respectiv galben. Pe pereţi, pe un fundal de aceeaşi culoare cu mobilierul, erau aplicate suprafeţe de nuanţe violet rece în camera galbenă citron şi violet cald în camera verde fistic. Mobilele adosate la perete se profilau pe aceste suprafeţe de culoare violet, ce depăşeau uşor dimensiunile mobilierului. Astfel mobila nu mai era percepută doar ca un obiect funcţional ci forma şi un element constructiv şi estetic în ansamblul camerelor.

known due to some period photographs. The ceilings and walls were totally covered with colour schemes representing asymmetrical abstract compositions. Lines and circles overlapped coloured rectangular surfaces of various sizes while here and there words were inscribed either horizontally or vertically. The chromatic schemes ran uninterruptedly through the corners of the room and from the walls on the ceiling: the architectural details and space were subordinated to the pictorial space created in this manner.

The composition method Janco employed recalls De Stijl group experiments, especially those of Vilmos Huszar and Th. v. Doesburg. The decomposition of architectural forms, the creation of spatial pictorial structures able to counterbalance the spatial architectural structure was the ideal manner to apply colour to architecture for De Stijl painters. There are also similarities with El Lissistzky's *Proun Room* showed in Berlin in 1923, where the division between the different walls was disintegrated by means of structures that run through corners, independently from architecture itself. On the other hand, the way Janco applied colour to architecture could have been influenced by Bruno Taut's expressionism[47].

Period photographs of the Fuchs Villa (1927) and the Juster Villa (1931) show coloured rectangles applied against lighter backgrounds, similar to those designed for the *Contimporanul* editorial office, though less spectacular. As concerns the palette, there is but scarce information available. The colour schemes have vanished with time. Only in the Reich Villa (1936), the interior polychromy could be reconstructed. In the children's room both the walls and the furniture played an important role[48]. The walls were painted in two colours. First, an overall background



Blanc sur blanc, relief din ghips, Zürich, [1917]
Blanc sur blanc, plaster relief, Zürich, [1917]

În căutarea unei expresii estetice complementare interiorului funcționalist, Iancu nu se limitează doar la aplicarea de scheme de culoare, ci integrează în peretele arhitectural și basoreliefuri create de sculptorița Milița Pătrașcu și vitrourile proiectate de el[49]. Primele desene pentru vitrouri datează de la Zürich, fiind compuse într-un stil abstract-expresionist. În România, Iancu expune câteva desene pentru vitrouri în 1926, în cadrul unei expoziții de pictură și, în același an, publică un vitrou cu compoziție cubistă în revista *Contimporanul*. In multe case, vitrourile au supraviețuit, iluminând holuri, scări și degajamente, decorând ușile glisante ale spațiilor de primire sau tipicele ferestre hublou.

Ca în tot ce face, și în proiectarea vitrourilor, Iancu



Interior din redacția *Contimporanului*, 1923-1924
Interior of *Contimporanul* editorial office, 1923-1924

experimentează cu diferite tehnici, metode compoziționale și stiluri creând vitrouri colorate sau albe, în stil abstract, cubist sau figurativ-naturalist. În vila Chihăescu, un uriaș vitrou colorat domina holul și casa scării. Compoziția este dictată de trama de metal alcătuită din dreptunghiuri orizontale și verticale. Ochiurile de sticlă, unele intens colorate în albastru sau brun, altele discrete, gri sau bej, au texturi și grosimi diferite, câteva fiind gravate cu frânturi de reprezentări figurative sau geometrice, astfel încât efectul general este acela de *collage*. Fereastra holului din vila Iluță este un așa-zis vitrou alb, în care printr-o tehnică specială a fost gravată o compoziție cubistă, cu o temă muzicală, clar inspirată din picturile contemporane ale lui Iancu. Holul de intrare în ansamblul de apartamente din str. Stelea Spătaru a avut, de asemenea, un imens vitrou alb cu o temă marină, dispărut între timp. În vila

which had the same colour with the furniture, namely yellow for one room and pistachio green for the other. On this background and more precisely there where pieces of furniture were set against the wall, were applied patches of cold and respectively warm nuances of violet, which slightly exceeded the contours of the furniture. So, furniture itself was no longer exclusively perceived as functional object but became, just like the walls, an element that defined the space.

In search for an aesthetic expression that should be complementary to the functionalist interior, Janco did not confine to colour schemes only, he also integrated Milița Pătrașcu's base reliefs and his own leaded windows into the wall[49]. The first sketches for stained glass, devised as abstract-expressionistic compositions, dated from his Zurich period. In Romania, Janco exhibited several drawings for stained glass windows in a painting exhibition opened in 1926, and published a cubist composition in the *Contimporanul* magazine in the same year. In many of the houses he designed the stained glass windows still stand, lighting the hall ways and staircases or decorating the sliding doors of reception rooms and the typical round windows.

In designing stained glass, just like with anything he ever did, Janco explored various techniques, composition methods and styles and created white and coloured leaded windows in the abstract, cubist or figurative-naturalistic styles. For instance, in the Chihăescu Villa, a huge stained glass window dominates the hall and the staircase. The composition was patterned on the metal grill made of horizontal and vertical rectangles. Some of the panes are intensely coloured in blue and brown, while others, more discretely hued, are beige and gray. They all have different texture and thickness, and some have fragments of figurative or geometrical representations engraved on them, conveying an overall *collage* effect. The hall window of the Iluță Villa is a so-called *white* leaded window, where, through a special technique, a cubist composition on a musical theme was engraved, obviously inspired by one of Janco's paintings of that time. The hall of the apartment building in Stelea Spătaru Street had also a white huge leaded window on a marine theme, which is no longer existing. In the Juster Villa some small white glass windows are decorated with geometrical motifs recalling the abstract reliefs from his Zurich period, especially the famous *blanc sur blanc* relief. In this house and in the Gold building as well, the *houblot* windows are decorated with stylised representations of landscapes and architectural images.

An interior devised by Marcel Janco, where the walls were covered with colour schemes, the doors and windows were true works of cubist or abstract art, the bookcases were designed as in-built reliefs while the columns, beams and door frames became sources of light, must have had indeed that "joyful

...ușiei s-au păstrat mici vitrouri albe, de data asta cu motive geometrice, abstracte, ce amintesc reliefurile abstracte de la Zürich și, mai ales, faimosul „blanc sur blanc". În aceeași casă, ca de altfel și în imobilul Gold, ferestrele hublou sunt decorate cu sticlă jivrată reprezentând peisaje și imagini arhitecturale stilizate.

Un interior creat de Marcel Iancu, în care pereții erau acoperiți de scheme de culoare, ușile și ferestrele erau adevărate opere de artă, cubistă sau abstractă, etajerele erau concepute ca reliefuri încorporate în zid, și coloane, grinzi și întregi încadramente de uși erau transformate în surse de lumină, un astfel de interior trebuie să fi avut într-adevăr „sărbătorescul unui decor teatral", de care vorbea Sandu Eliad. Există, de altfel, similitudini evidente între interioarele proiectate de Iancu și decorurile cubiste create de arhitectul francez Robert Mallet-Stevens, în anii 20 pentru filmele lui Marcel L'Herbier. Dacă influența a fost directă, rămâne un semn de întrebare, ca multe altele legate de opera lui Iancu. Cert este că același interes pentru artele decorative aplicate în arhitectură și, mai ales, aceeași dezinvoltură față de dogmă, îi apropie pe acești doi arhitecți.

În arhitectura românească interbelică, Marcel Iancu a fost un deschizător de drumuri, a avut îndrăzneala de a aduce suflul înnoirii într-un mediu predominant tradiționalist, dar a făcut-o măsurat și sensibil la condițiile locale.

A știut să descifreze stilul epocii sale și să-i găsească o expresie personală, credincios crezului său de concepere a arhitecturii ca sinteză a artelor.

Fără să fi fost dogmatic, Iancu a reușit să fie „autorul moral al modernismului"[30] în arhitectura românească.

NOTE

1. „Noi", *Contimporanul*, nr. 100, 1931 (oct.-noe.), p. 1, articol-manifest semnat de colectivul de redacție.
2. Cursurile de desen și pictură luate cu Iosif Iser (1881-1958) vor marca maniera lui Iancu, în special abilitatea de a defini în câteva linii caracterul unei forme și de a surprinde și reda personalitatea unei figuri.
3. Certificat de absolvire, martie 1919, aflat în arhiva familiei Janco, Tel Aviv.
4. "Die Kunst muss und will wieder zum Leben zurückkehren" în *Das Neue Leben: Erste Ausstellung*, cat. exp., Kunsthaus Zürich, 12.1-5.2., 1919, p. 7.
5. Datele despre studiile fraților Iancu la Zürich provin din Seiwert, Harry, *Marcel Janco, Dadaist-Zeitgenosse - wohltemperierter morgenlandischer Konstructivist*, Peter Land, Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York, Paris, Wien, 1993, p. 51-69.
6. Moos Stanislaus von, *Macmillan Encyclopedia of Architecture*, p. 242-244.
7. Una din acuarele s-a păstrat în original în arhiva familiei Janco, Tel Aviv, a doua doar în fotografie.

and festive air of a theatre scenery", as Sandu Eliad put it. Actually, there are similarities between the interiors Janco designed and the cubist scenery created by the French architect Robert Mallet-Stevens for Marcel L'Herbier films, in the 1920s. Whether Janco was directly influenced by Mallet-Stevens is a question that still remains to be answered, as so many others related to Janco's work. Obviously, the two architects were equally interested in the decorative arts and neither of them felt constrained by the dogma.

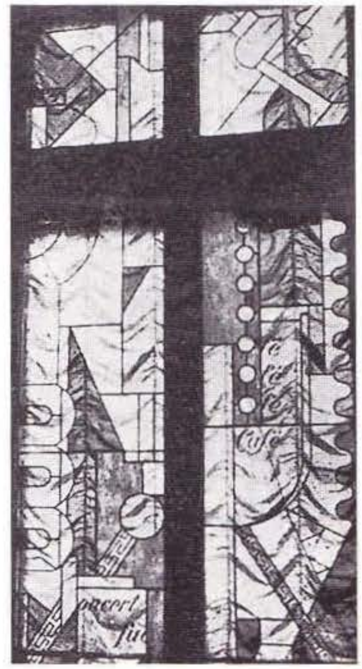
Within the Romanian interwar architecture, Marcel Janco was a pathfinder, who had the courage to bring in new air in a predominantly traditionalist milieu, yet he did it moderately, taking into account the local conditions.

Janco was able to sense the style of his own age and find a personal tone to it, faithfully following his creed in architecture as integration of arts.

Whithout being dogmatic, he managed to be the "moral author of modernism"[30] in the Romanian architecture.

NOTES

1. „Noi" (We), in *Contimporanul*, no. 100, 1931, p.1; the manifesto-like editorial signed by the editorial team.
2. Janco followed drawing and painting classes with Iosif Iser (1881-1958) from whom he learned the ability to define in a few lines the character of a form as well as to catch and outline the personality of a human figure.
3. Graduation certificate, March 1919 - in the Janco family papers, Tel Aviv.
4. 'Die Kunst muss und will wieder zum Leben zurückkehren, in *Das Neue Leben; Erste Ausstellung*, exhibition catalogue, Kunsthaus Zurich, 12.1-5.2. 1919, p. 7.
5. The information on the brothers Janco studies can be found in Seiwert, Harry, *Marcel Janco, Dadaist-Zeitgenosse - wohltemperierter morgenlandischer Konstructivist*, Peter Land, Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York, Paris, Wien, 1993, p. 51-69
6. Stanislaus von Moos, *Macmillan Encyclopedia of Architecture*, p. 242-44.
7. One of the aquarelles is preserved in the Janco family papers, while the other is known from a photograph.
8. See *H. Seiwert*, 1993, p. 523-541.
9. Janco sent these drawings to M. Seuphor from Bucharest in early 1920s. Seuphor refers to them as: 'little architectural fantasies of an unexpected charm which, by their light tone, proved that this functional art did not by any means exclude the possibilities of humour'. See: Michel Seuphor, "Marcel Janco", in *Artists of our Time*, vol. XIV, Bodensee-Verlag, Amriswil 1963, p. 17.
10. On graduating the architecture studies both brothers obtained the title of "Ingenieur" (engineer), and



Vitrou, 1926
Stained glass, 1926

8. Vezi H. Seiwert, 1993, p. 523-541.
9. Desenele sunt trimise de M. Iancu lui M. Seuphor, de la Bucuresti, la începutul anilor 20. Seuphor se referă la ele ca la: "little architectural fantasies of an unexpected charm which, by their light tone, proved that this functional art did not by any means exclude the possibilities of humour". Vezi: Seuphor Michael, *Marcel Janco*, în *Artists of our Time*, vol. XIV, Bodensee - Verlag, Amriswil 1963, p. 17.
10. Amândoi frații absolvă studiile de arhitectură obținând în 1919 titlul de „Ingenieur", nu însă cel de „Diplom Ingenieur", deoarece proiectele lor de diplomă prezentate în iulie 1919 nu obțin nota de trecere. Vezi Harry Seiwert, 1993, p. 52.
11. Se știe doar că T. Tzara și M. Iancu fuseseră chemați de Picabia la Paris și că poetul Paul Dermée, le ceruse lui Iancu și Arp să participe la o expoziție ce urma să fie organizată de *Section d'or* la Galerie des Beaux-Arts, în martie 1920.
12. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Jean-Jaques Pauvert editeur, 1965, p. 455, 506
13. Naumann, „Francis", Janco/Dada: an interview with Marcel Janco", în *Arts magazine* 1982, p. 80-86.
14. Pentru o încercare de reconstituire a acestei perioade vezi H. Seiwert, 1993, p. 163-70.
15. Revista *Contimporanul* apare la București între 1922-1932, fiind finanțată de Iancu. Editorii sunt poetul Ion Vinea și Marcel Iancu.
16. J.G. Costin, „Reporter" în *Contimporanul* nr. 47/22 noe.1934, p. 7.
17. Sandu Eliad, „Meșterul Marcel Iancu", în *Facla* nr. 363/ 23 iunie 1930, p. 3.
18. H. Seiwert, 1993, p. 393-94.
19. În publicații, sunt menționați amândoi frații în cazul următoarelor proiecte: schița de vilă la țară pentru M. Sorbul (1926), pavilionul Suchard (1926), vila Wexler (1929), sanatoriul Bucegi (1934), vila Reich (1936). Plăcuțele de pe imobilele Gold (1934) și Haimovici (1937) îi menționează pe ambii arhitecți în formula arătată în text. Proiecte publicate la care este menționat ca autor doar Marcel Iancu: interioare redacția Contimporanul (1925), imobilul Trinității (1926), Casa Daniel (1926), casa Lambru (1928), casa Chapier (1929), casa Chihăescu (1930), imobil str. Caimatei (1931). Conform relatărilor fiului lui Juliu Iancu, ștrandul Kiseleff este opera tatălui său (Scrisoare 25 mai 1995).
20. Cererea de autorizație de construcție este înaintată pe numele arh. I. Rosenthal. Conform legii, titlul de „inginer fără diplomă" obținut la Zürich, nu dădea fraților Iancu dreptul de a întocmi planuri. De aceea au recurs la un subterfugiu, înaintând cererile de autorizație de construcție pe numele altui arhitect. Această metodă nu pare să fi fost o excepție la vremea respectivă, fiind cunoscută sub denumirea de a „semna planuri de complezență". Marcel Iancu își va semna oficial proiectele abia începând cu decembrie 1934, când,

not that of "Diplom Ingenieur" (Diploma Engineer), because their final projects, presented in July 1919 failed to get the accepted grade. See Harry Seiwert 1993, p. 52.
11. Some assumptions can be made. We know that Picabia asked T. Tzara and M. Janco to come to Paris, and that the poet Paul Dermée requested Janco and Arp to participate into an exhibition organized by the group *Section d'or* at Galerie des Beaux-Arts in March 1920.
12. Sanouillet, M., *Dada à Paris*, Jean-Jaques Pauvert editeur, 1965, p. 455, 506
13. Francis Naumann, "Janco/Dada: an interview with Marcel Janco", in *Arts magazine*, 1982, p. 80-86.
14. An attempt to reconstruct this period is presented in H. Seiwert, 1993, p. 163-70.
15. *Contimporanul* magazine came out in Bucharest between 1922 and 1932, being financed by Janco. Its editors were the poet Ion Vinea and Marcel Janco.
16. J. G. Costin, "Reporter", in *Contimporanul* no. 47/ Nov. 22th, 1934, p. 7.
17. Sandu Eliad, "Meșterul Marcel Iancu" (Marcel Janco, the Craftsman), in *Facla* no. 363/ June 23rd 1930, p.3.
18. H. Seiwert, 1993, p. 393-94.
19. Contemporary publications mentioned both brothers as authors in the case of the following projects: the sketch for M.Sorbul's cottage (1926), Suchard Pavilion (1926); the Wexler Villa (1929); the Bucegi Sanitarium (1934); the Reich Villa (1936). On the plates of the Gold (1934) and the Haimovici (1937) buildings both architects were inscribed, as it was mentioned in the text. Published projects mentioning Marcel Janco alone: the interior designs for the *Contimporanul* editorial office (1925); the Trinität building (1926), the Daniel building (1926); the Lambru building (1928); the Chapier building (1929); the Chihăescu building (1930); the building in Caimatei Street (1931). According to Jules Janco's son, the Kiseleff Swimming Pool was entirely his father's work (Letter, May 25th 1995).
20. The building permit application is signed under the name of arch. I. Rosenthal. In conformity with the law, "the title engineer without a diploma", that the brothers Janco obtained in Zurich, did not grant the right to draw up plans. Accordingly, they evaded it, and made use of another architect's name to forward their applications. It seems that it was routine at that time, known as "to sign plans out of complaisance". Marcel Janco started to sign his own plans in December 1934, when the The National Institute of Architects was established and he was entered under the heading of "recognized architects". Jules Janco was not mentioned in these records.
21. On coming back to Bucharest, Marcel Janco brought along several books on English and German architecture, among which Muthesius' famous book *Das englische Haus*, Berlin 1904-1911; he considered them important enough to take them with him

În urma înființării Corpului Arhitecților, este înscris pe tabloul „arhitecților recunoscuți". Iuliu Iancu nu figurează în registrele oficiale de arhitecți.
21. Marcel Iancu aduce cu sine la București mai multe cărți despre arhitectura engleză și germană, între care și cunoscuta *Das englische Haus*, Berlin 1904-1911, a lui Muthesius, cărți pe care le-a considerat destul de importante pentru a le lua cu sine și la emigrarea în Palestina. Vezi Seiwert, 1993, p. 395.
22. Abia în anii ce urmează informațiile teoretice și vizuale vor fi răspândite, în special de reviste de avangardă. În 1923 are loc expoziția „De Stijl" la Paris, în 1925 expoziția de „Arte Decorative", în 1927 expoziția „Weissenhof" de la Stuttgart, etc.
23. Revista *De Stijl*, organul neo-plasticismului, fondată în iunie 1917 și editată de Th. v. Doesburg, publică pe-a lungul anilor articole cu o importanță semnificative pentru dezvoltarea artelor plastice după Primul Război Mondial. Revista pariziană de artă și literatură *L'Esprit Nouveau*, este înființată în 1920, având ca directori pe Le Corbusier, A. Ozenfant și Paul Dermée.
24. În primele articole despre arhitectură publicate în 1924-25, Iancu indică similitudini programatice între manifestul grupului *Radikale Künstler*, al cărui co-autor a fost în 1918, în Basel și principiile artei moderne emise în aceeași perioadă, dar fără nici o legătură, subliniază el, de către grupul *De Stijl*. Vezi: Marcel Iancu, „Arhitectura nouă", în *Contimporanul*, nr. 53-54/ febr. 1925, p. 3-4.
25. Vezi „Cuvânt înainte", în *Arta și Orașul*, an I, nr. 1, p. 1.
26. Articolul „Une base à créer pour la nouvelle collaboration" par Marcel Janco, transmis de criticul de arhitectură german, Adolf Behne. Articolul este însoțit de o schiță intitulată „Tribune et maison avec terrasse d'atterrissage d'avions", pe care se poate descifra scris de mână „Bucarest 1924". Vezi: *Architectura* 29 jrg., 11 apr. 1925, p. 142. Ideile expuse de Iancu sunt similare celor din articolele publicate în România „Stil nou: arhitectura", în *Contimporanul*, nr. 48, oct. 1924 și „Arhitectura nouă"; „Constructivism și arhitectură", în *Contimporanul*, nr. 53-54, febr. 1925.
27. Adresa redacției, așa cum reiese din revistă, a fost în acea perioadă str. Imprimeriei 53. Fotografii ale interioarelor au fost publicate în *Contimporanul*, nr. 57-58/ apr. 1925.
28. Un posibil motiv al acestei călătorii este participarea la Paris, cu două pânze, la expoziția internațională „L'art d'Aujourd'hui" de la galeria „Syndicat des antiquaires", deschisă la 30 noe. 1925, la care participă cele mai mari nume ale artei moderne: Arp, Brâncuși, Delaunay, Ernst, Gris, Klee, Léger, Miró, Mondrian, Picasso, Prampolini, etc.
29. Acestea sunt primele proiecte cunoscute după cele realizate în 1922. Probabil în jurul anului 1926 a construit și o casă de vacanță pentru familie, la Brașov. Nu s-a găsit încă documentația în legătură cu

when he emigrated to Palestine. See Seiwert, 1993, p. 395.
22. Only in the years to come the theoretical and visual information was disseminated, mainly through the avant-garde magazines. In 1923 the *De Stijl* exhibition was opened in Paris, and in 1925 the "Decorative Arts" exhibition was set up, while in 1927 the "Weissenhof" exhibition was opened in Stuttgart.
23. *De Stijl*, the magazine dedicated to neoplasticism, founded in June 1917, whose publisher was Th. v. Doesburg, published articles of a significant importance for the development of fine arts after World War One. The Parisian literary and art magazine *L'Esprit Nouveau* was founded in 1920; its directors were Le Corbusier, A. Ozenfant and Paul Dermée.
24. In the first articles on architecture, which he published in 1924-25, Janco pointed to the programme similarities between the manifesto of the Basel *Radikale Künstler* group, whose co-editor he was in 1918, and the principles of modern art launched by *De Stijl* in the same period, yet independently, as Janco often stressed.
25. See "Cuvînt înainte" (Foreword), in *Arta și Orașul*, no.1, p. 1
26. The article "Une base à créer pour la nouvelle collaboration" by Marcel Janco, was handed in by the German architecture critic Adolf Behne. The article had as illustration a sketch named "Tribune et maison avec terrasse d'avions", dated in handwriting *București 1924*. See: *Architectura*, 29 jrg., April 11, 1925, p. 142. Janco's ideas expressed in the text are very much alike those from his articles published in Romania, such as: "Stil nou: arhitectura" (The New Style – Architecture), in *Contimporanul* no. 48, October 1924; "Arhitectura nouă" (New Architecture); "Constructivism și Arhitectură" (Constructivism and Architecture) in *Contimporanul* no. 53-54, February 1925.
27. The address of the editorial office, as we can make it out from the magazine, was 53 Imprimeriei Street. Photographs of the interior were published in *Contimporanul* no. 57-58/ April 1925.
28. A possible reason for this trip was his participation with two paintings into the international exhibition "L'art d'Aujourd'hui" at the Syndicat des antiquaires gallery, opened on November 30, 1925, where the most resounding names of modern art were exhibiting: Arp, Brâncusi, Delaunay, Ernst, Gris, Klee, Leger, Mirò, Mondrian, Picasso, Prampolini, etc.
29. These are the first known projects following those achieved in 1922. Around 1926 he presumably designed a vacation house in Brasov. Yet, no evidence has been found on it so far.
30. Al. Robot, "Cu Marcel Iancu despre el și despre alții" (Chatting with Marcel Janco about himself and other people), in *Rampa* no. 4680, Aug. 1933, p. 3, newspaper clipping in the Janco family papers.
31. See Note 30.

acest proiect.
30. Al. Robot: „Cu Marcel Iancu despre el și despre alții", în *Rampa*, aug. 1933, p. 3. Ilustrație la articol – vila Chihăescu.
31. *Vezi nota 30.*
32. Faur, Sergiu, „Bucureștii de avangardă", în *Realitatea ilustrată*, 9 ian. 1930, p. 3.
33. H. Creangă (1892-1943) tocmai se întorsese de la Paris, unde studiase la École des Beaux Arts. El va adopta stilul modernist abia în 1931, pentru ca începând cu 1932, să proiecteze exemplele cele mai puriste din arhitectura interbelică românească.
34. Cele cinci faimoase principii ale arhitecturii noi, enunțate de Le Corbusier cu ocazia acestei expoziții, sunt adoptate de Iancu doar parțial, de multe ori căpătând o notă personală.
35. G. M. Cantacuzino (1899-1960) va deveni principalul teoretician al arhitecturii române interbelice, dezvoltând o teorie proprie legată de premizele creării unui stil național, bazat pe funcționalism și pe estetica arhitecturii românești țărănești.
36. G.M. Cantacuzino, „Scrisoare" , în *Contimporanul*, an X, nr. 96-98/1931, p. 9-10.
37. Marcel Iancu, „Scrisoare", în *Contimporanul*, an XI, nr. 99/ 1931, p. 6/12/.
38. Vezi nota 37.
39. „Noi", în *Contimporanul*, nr. 100, 1931 (oct. - noe.), p. 1.
40. Duiliu Marcu (1885-1966) este principalul reprezentant al unui modernism monumental, cu elemente clasicizante, aplicat în special în proiecte pentru mari clădiri publice.
41. În anul 1947, Marcel Iancu face formalitățile necesare pentru revenirea în România împreună cu soția și fiica cea mai mică, dar instaurarea republicii populare în decembrie al aceluiași an îi determină să renunțe la planurile de repatriere și să se stabilească definitiv în Palestina. Vezi H. Seiwert, 1993, p. 227.
42. Unul din principiile enunțate de Th. v. Doesburg în numele grupului *De Stijl*. Vezi: Th. v. Doesburg, „Die Nieuwe Architectuur", în *Bouwkundig Weekblad*, nr. 20/17.o5.1924, p. 200-204.
43. Marcel Iancu, „Despre artele plastice și arhitectura nouă", în *Adevărul literar și artistic*, nr. 642, 24 martie 1933, p. 7.
44. Sandu Eliad, „Arhitectura vremii", în *Facla*, an XI, nr. 442, 15 febr. 1932.
45. M. H. Maxy, „Contribuții sumare la cunoașterea mișcării moderne de la noi", în *Unu*, nr. 33, an IV, febr. 1938, p. 2.
46. Vezi nota 44.
47. Iancu avea în arhiva sa articole de Bruno Taut despre culoare și arhitectură, datând din 1921. Păstrate în arhiva familiei Janco, Tel Aviv.
48. D-na Adina Reich a reconstituit pentru expoziția „Centenar Marcel Iancu", schemele cromatice din casa în care a copilărit.
49. Basoreliefuri realizate de Milița Pătrașcu s-au

32. Sergiu Faur, "Bucureștii de avangardă" (The Avant-garde Bucharest), în *Realitatea ilustrată*, Jan. 9th 1930, p. 3.
33. H. Creangă (1892-1943) had just returned from *Paris, where he attended École des Beaux-Arts.* He adopted the modernist style later, in 1931; starting with 1932 he designed the most purist houses known in the interwar Romanian architecture.
34. However, the five famous principles of new architecture, stated by Le Corbusier on this occasion, were partly adopted by Janco, and quite often received a personal tone.
35. G.M.Cantacuzino (1902-1966) became the major theorist of the Romanian interwar architecture. He developed his own theory dealing with premises apt to create a national style based on functionalism and Romanian folk architecture aesthetics.
36. G.M.Cantacuzino: "Scrisoare către Marcel Iancu" (A Letter to Marcel Iancu), in *Contimporanul*, year X, no. 96-98/1931, p. 9-10.
37. Marcel Janco, "Scrisoare" (Letter), in *Contimporanul*, year XI, no. 99/ 1931, p.6/12/.
38. See Note 37.
39. "Noi" (We), in *Contimporanul*, no. 100, 1931 Oct.- Nov., p. 1.
40. Duiliu Marcu (1885-1966) is the main representative of a monumental modernism with classical elements, especially applied in the case of his projects for big public buildings.
41. In 1947 Marcel Janco took on the necessary formalities to return to Romania together with his wife and their youngest daughter. However the communist takeover of December 1947 made them give up their plan, and they permanently settled down in Palestine. See H. Seiwert, 1993, p. 227.
42. One of the principles stated by Th. v. Doesburg on behalf of *De Stijl* group. See Th. v. Doesburg, "Die Nieuwe Architectuur" in *Bouwkundig Weekblad*, no. 20/17.05.1924, p. 200-204.
43. Marcel Iancu, "Despre artele plastice și arhitectura nouă" (On fine arts and architecture), in *Adevărul Literar și Artistic*, no. 642, March 24, 1933, p. 7.
44. Sandu Eliad, "Arhitectura vremii" (Contemporary Architecture), in *Facla*, XI, no.442, Febr. 15, 1932.
45. M. H. Maxy, "Contribuții sumare la cunoașterea mișcării moderne de la noi" (A few notes on the modern movement in our country), în *Unu*, no. 33, IV, Febr. 1938, p. 2.
46. See Note 44.
47. Among Janco's papers there were articles on colour and architecture by Bruno Taut, dating from 1921. They are preserved in the Janco family papers in Tel-Aviv.
48. On the occasion of "Marcel Janco Centenary Exhibition", Mrs. Adina Reich helped to reconstruct the colour schemes of the house where she spent her childhood.
49. Milița Pătrașcu's base reliefs have been preserved in the Gold, Bazaltin, Ghica, and Pictor

păstrat în imobilele Gold, Bazaltin, Ghica, Pictor Luchian. În fața vilei Chihăescu exista, astăzi dispărută, o statuie de Milița Pătrașcu.
50. Citat din dedicația autografă a lui Jacques Costin pe volumul: *Exerciții pentru mâna dreaptă și Don Quijotte*, București, 1931.

Luchian houses. A sculpture representing a reclining nude stood in front of the Chihăescu villa. Today it no longer exists.
50. Quoted from the autograph dedication by Jacques Costin on the volume: *„Exerciții pentru mâna dreaptă și Don Quijotte" (Exercises for the right hand and Don Quixote)*, București, 1931.

PROIECTE DE ARHITECTURĂ, 1922-1938

Anca Bocaneț & Ana Maria Zahariade

ARCHITECTURE PROJECTS (1922-1938)

Proiectele sunt catalogate în *ordine cronologică*, astfel încât, la fel ca și expoziția, să ilustreze evoluția arhitectului Marcel Iancu.
Clădirile poartă *numele proprietarului*, potrivit uzanțelor vremii. In cazul în care acesta nu este cunoscut, s-a dat clădirii numele străzii.
Adresa menționează denumirea străzii în momentul construcției, denumirea actuală fiind dată între paranteze, acolo unde este cazul.
Datarea proiectelor este cea a înregistrării cererii de autorizație de construcție, puținele desene originale fiind foarte rar datate.
Intinderea comentariilor este variabilă: proiectelor care desemnează repere în evoluția creației lui Marcel Iancu, care deschid anumite direcții de căutare plastică sau sunt exemplare prin singularitatea lor, le sunt rezervate un spațiu mai amplu și descrieri mai amănunțite, în timp ce proiectele care urmează evident formule anterior descrise sunt comentate succint.
Ilustrațiile apar și ele în număr inegal, în funcție de existența fotografiilor de epocă, starea actuală a clădirilor și modificările survenite în timp nepermițând decât rareori fotografierea. Cu excepția câtorva (indicate la *Proveniența ilustrațiilor*) toate fotografiile de epocă provin din arhiva familiei Janco din Tel-Aviv.
Planurile și fațadele au fost redesenate după copiile

These projects were set in a *chronological order*, following the exhibition display, to show Marcel Janco's evolution as an architect.
The buildings were named after their *owner's name*, a current practice at the time when they were built. Whenever the owner is unknown, the building was given the name of the street where it stands.
The address mentions the name of the street where the house was built and, if the case, its present name.
The date refers to the registration number of the application for building, as the very few original drawings are but rarely dated.
The project descriptions vary in lengths. The commentary supplies thorough details if the building marks off a stage in Marcel Janco's evolution or a notable direction. Those projects that obviously follow a certain spatial or stylistic solution, already described, will be commented on briefly.
There is an unequal number of *illustrations* in the catalogue, due to their limited availability; both the present state of the buildings and the alterations they suffered, made it difficult to have them photographed. Excepting those listed in the *Source of Illustrations*, all the printed photographs belong to the Janco family papers in Tel-Aviv.
The plans and facades were drawn again after the heliograph copies annexed to the files containing the building permit found in the Archive of Bucharest Town Hall. This was the major graphic documentation source available. Unfortunately, we could not find any detailed drawings because the papers of the brothers Janco architecture office were lost during the war and emigration years.
The reconstitution of the initial state has been made difficult due to the alterations that occurred in time and the inadequate utilization of these villas, which were partitioned in several flats in most cases (the guest spaces, the void spaces belonging to the closed halls suffered several partition operations, while the bathrooms were turned into kitchens, etc). However, in some significant cases, the plans were reconstructed as much as possible.
In general the plans attached to building permits, which are published in this catalogue, are not always similar to the actual building. Some are but natural effects of the conception process, starting with the first drafts to the final project. Thus they become significant landmarks for our understanding of the architect's thought, and were mentioned as such in the description of the project. To this category particularly belong the alterations concerning the interior circulation and the connections between various spaces. Most of them brought about a greater spatial flowing and flexibility, a wider visual communication between different levels and interior - exterior continuity, which did not actually alter the initial idea; quite the contrary, it enriched it.

heliografiile aflate în dosarele de autorizație de construcție ce se păstrează la Arhiva Primăriei Municipiului București – Direcția Tehnică, acestea constituind principala documentație grafică de epocă de care s-a putut dispune. Proiecte de execuție sau schițe originale nu s-au găsit, arhiva biroului de arhitectură al fraților Iancu pierzându-se în condițiile războiului și ale emigrării.
Reconstituirea stării inițiale a clădirilor a fost îngreunată de modificările survenite în timp și de utilizarea improprie a multora dintre ele (subdivizarea locuințelor mari – în special vilele – în mai multe apartamente, obturarea golurilor, repartiționarea spațiilor de primire, transformarea băilor în bucătării, etc.). Totuși, pentru câteva cazuri semnificative, au fost reconstituite pe cât posibil și planurile realizate.
În general, între proiectele de autorizație, publicate în catalog, și clădirile realizate, există notabile diferențe. Unele dintre acestea sunt firești, decurgând din evoluția gândirii unui proiect, de la primele schițe până la proiectul de execuție. Ele devin astfel importante repere pentru înțelegerea intențiilor arhitectului și au fost menționate în prezentările proiectelor. Din această categorie fac parte mai ales modificările privind organizarea spațială, în sensul accentuării fluidității spațiale și a continuității vizuale, atât în desfășurare orizontală cât și între niveluri, fără ca ideea inițială să fie substanțial schimbată, ci numai îmbogățită.
Alte diferențe țin de anumite conjuncturi specifice și prezintă mai degrabă interes documentar. Astfel, desigur datorită presiunilor speculative, multe dintre clădiri depășesc cu un nivel regimul de înălțime prevăzut în autorizație. Nivelul suplimentar, pentru care nu există planuri, este de obicei compus dintr-o terasă solariu cu anexele ei, camere de oaspeți și de serviciu și un pod parțial.
Deși cu altă motivație, în aceeași categorie se înscriu și diferențele, fundamentale de acestă dată, dintre fațadele din dosarele de autorizație și cele realizate, la proiectele din perioada 1922-1934. Ele se datorează faptului că Marcel Iancu, fiind arhitect fără diplomă și deci fără drept de semnătură, s-a folosit de un subterfugiu, înaintând cererile de autorizație sub numele unui alt arhitect. Astfel, majoritatea cererilor au fost depuse sub numele arhitectului Constantin Simionescu, care, după toate probabilitățile, nu avea mai departe nici o legatură cu proiectul. Ca urmare, fațadele care apar în dosarele din această perioadă sunt desenate, pentru păstrarea aparențelor, în maniera tradiționalistă a arhitectului care-și împrumuta numele, total diferite de cele moderne realizate în final. De aceea, pentru proiectele din această perioadă apar în catalog numai planurile, nu și fațadele.
Odată cu înființarea Corpului Arhitecților din România, Marcel Iancu este recunoscut ca arhitect cu drept de semnătură și înscris în tabloul arhitecților fără diplomă, la 30 noiembrie 1934. De la această dată, în arhivă se păstrează și fațadele originale, care au fost preluate în catalog.
Mare parte dintre clădirile realizate, atât cele semnate cât și cele cu autorizația obținută sub alt nume, au fost publicate în presa vremii, avându-l menționat ca autor pe Marcel Iancu, în unele cazuri alături de fratele său, Iuliu Iancu. În măsura în care sunt cunoscute, aceste publicații au fost menționate în catalog.
Informațiile privitoare la proiectele prezentate provin din dosarele de autorizație, presa vremii, documente păstrate în arhiva familiei Janco din Tel-Aviv, interviuri și literatura menționată în *Bibliografia Generală*. Ele sunt în cea mai mare parte rezultatul cercetării începute în 1991 de Anca Bocănet, pentru teza sa de doctorat, pe tema modernismului arhitecturii interbelice românești.

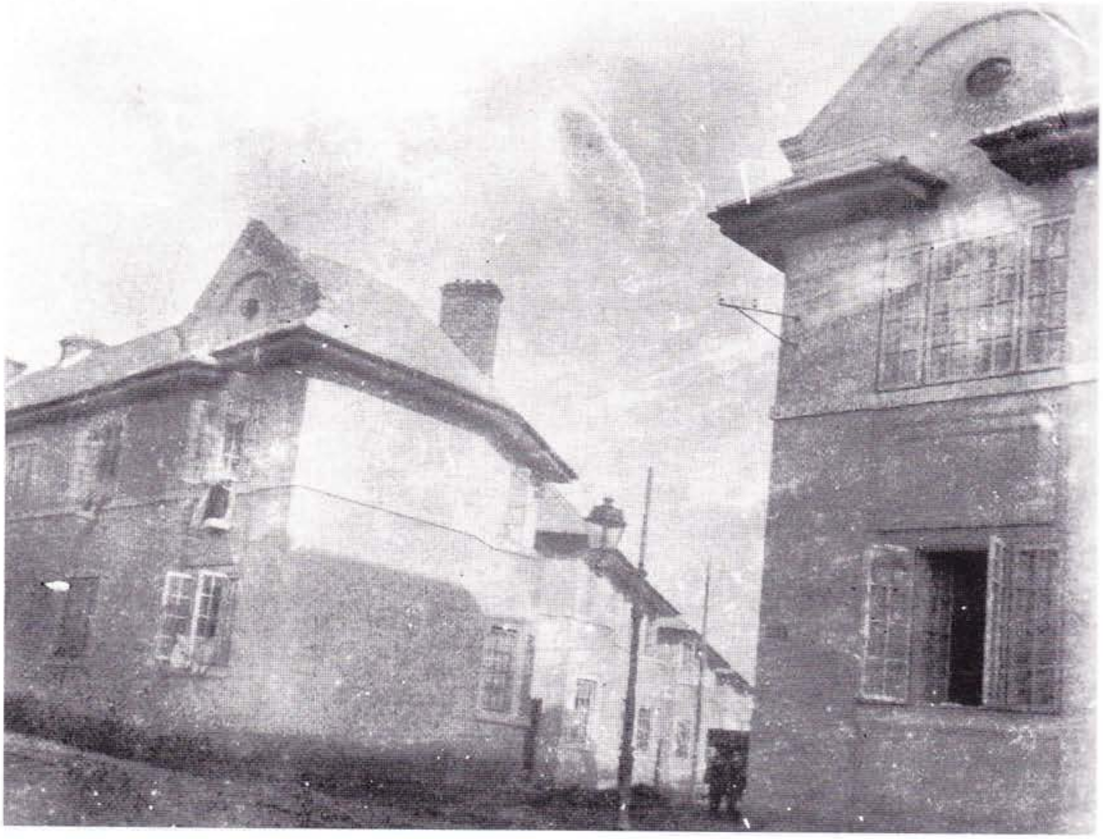
Another category of differences would rather concern the documentary aspect of the matter, since they are effects of specific circumstances. Thus, due to speculative pressure, many of these buildings are one level higher than the building permit showed. The additional level, for which no plans are available, contains, as a rule, a terrace-roof plus annexes, guest-rooms, service rooms, and a partial attic.
Although the motivation is quite different, this category also contains essential differences between the formal facades, found in the file, and the ones Janco actually achieved between 1922-1934. There is an explanation for it: Marcel Janco graduated his architecture studies, failing to pass his final diploma project examination, and so he was not allowed to sign his projects; hence, he had to write the application under another architect's name. Most of the applications were submitted under the name of the architect Constantin Simionescu. It is most unlikely that he should have had any connection with the carrying out of the project. Consequently, to keep with the traditional style of the signee, the facades drawn for the building permit, were utterly different from what turned to be the final modern facades. For this period, the catalogue contains only the plans of the building and not the facades.
Once the National Institute of Architects of Romania was set up, Marcel Janco was registered as an authorized architect on the list of architects without a diploma on November 30th 1934. Henceforward he officially signed his projects, and so both his plans and facade drawings, recorded in the archive, are printed in this catalogue.
Most buildings, both the ones he signed and those designed under a borrowed name, were printed in the period publications and signed either by Marcel Janco alone or together with his brother, Jules Janco. All the already identified publications have been listed in the present catalogue.
The information concerning these projects comes from building permits, press articles, the papers of the Iancu family in Tel-Aviv, several interviews, and from the reference entries listed in the bibliography of this book. Most of the information is the result of Anca Bocanet's research for a doctoral thesis on the interwar Romanian modernism.

1. Aleea Iancu

1. Housing in Iancu Alley

Strada Trinității nr. 29 (intrarea Maior Avram Zenovie), București.
Proiect autorizație: iulie 1922.
7 corpuri de clădire cu locuințe cuplate, parter și etaj.

29 Trinitatii Street (Avram Zenovie Alley), Bucharest.
Building permit: July 1922.
7 blocks of semi-detached houses, ground floor and upper floor.

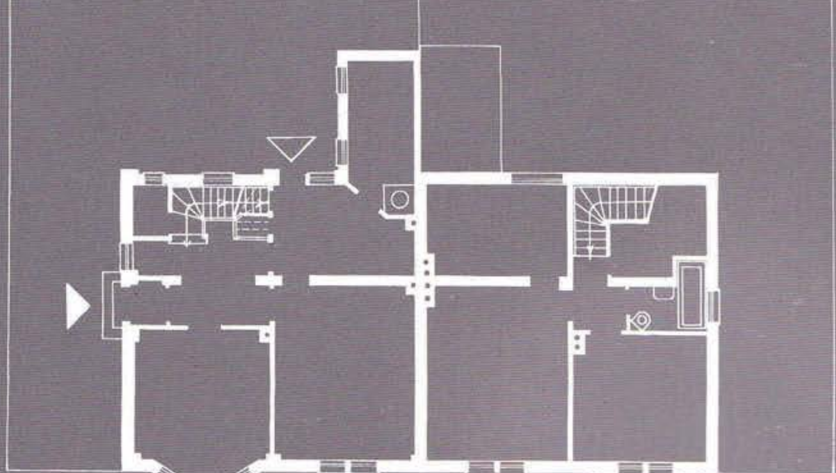


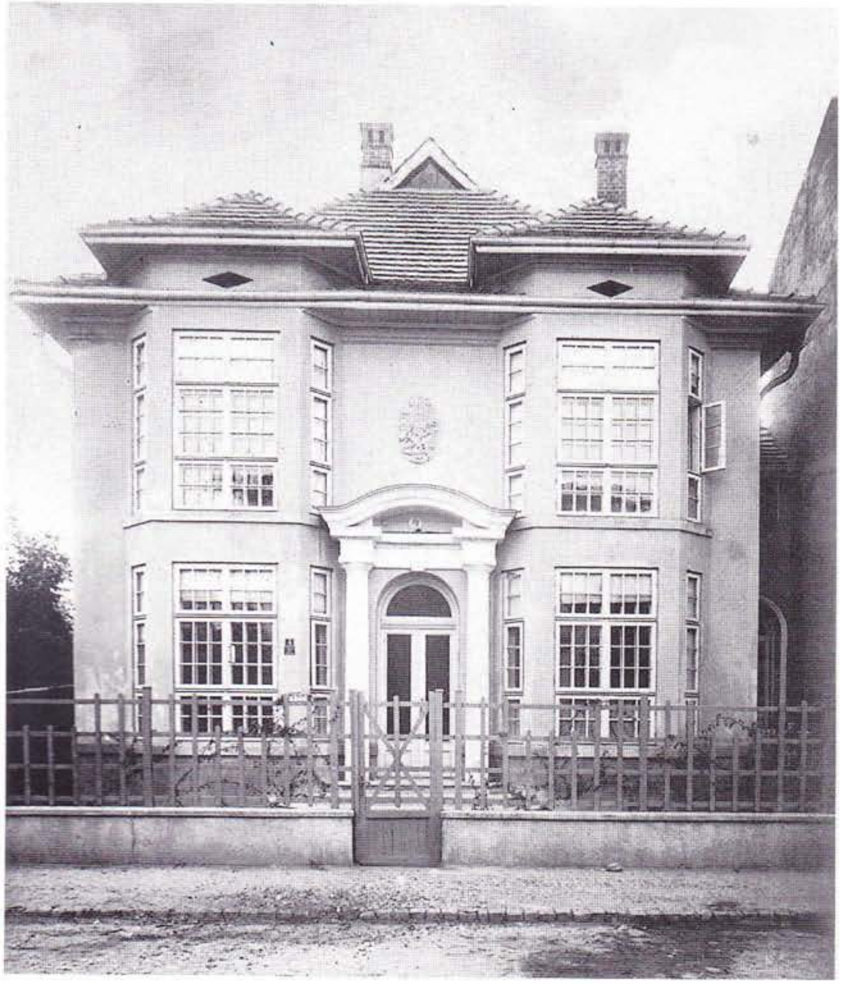
În 1922, Herman Iancu – tatăl arhitectului – deschide o alee pe o parte a grădinii de 10.000 mp ce se întindea în spatele casei sale din strada Trinității. Pe același teren, M. Iancu va construi în 1926 prima casă modernistă din București, iar restul proprietății va face obiectul unei noi parcelări în 1934.
Pe această alee se vor construi câteva locuințe tradiționale, parter și etaj, de un standard relativ modest. Acestea sunt primele case din București care îi pot fi atribuite lui Marcel Iancu, deși proiectul este semnat împreună cu arh. I. Rosenthal.
Din punct de vedere urbanistic, aleea a fost gândită ca o fundatură, cu o evidentă încercare de creare a unui spațiu comunitar cu intimitatea și specificul său arhitectural. Ansamblul se compune dintr-o dispunere de cinci corpuri tip de locuințe duplex cuplate, ultimele două mai retrase de la alee pentru a crea un mic largo la capătul aleii, și din două case care flanchează intrarea în alee, a căror tratare arhitecturală mai specială sugerează destul de evident o poartă de acces în micul ansamblu.
Aceste două clădiri, relativ ciudate, lasă să se întrevadă o anumită libertate în tratarea arhitecturală care va caracteriza proiectele lui Marcel Iancu de mai târziu: forma capricioasă a clădirilor, nedictată esențial de forma parcelei, interpretarea elementelor clasicizante, frontonul și occulii și felul neconvențional în care acestea sunt plasate față de organizarea planului și a intrării.
Restul caselor, mai modeste, repetă cu ponderare câteva dintre aspectele compoziționale ale acestor două clădiri: împărțirea în două registre orizontale, astfel încât parterul să devină predominant, conferind o anumită monumentalitate, bovindoul, acoperișul în pantă lină. Aceasta conferă ansamblului atât unitate stilistică cât și particularitate distinctivă.

In 1922 Herman Iancu, Marcel Janco's father, opened an alley on one side of the 10,000 sq. m. garden stretching in the back yard in Trinității Street. In 1926, on this very lot, Marcel Janco built the first modernist house in Bucharest, while the remaining ground was lotted in 1934.
As concerns the alley, several traditional two-level houses, of a somewhat modest standard were built. They were the first buildings in Bucharest that could be ascribed to Marcel Janco, although arch. I. Rosenthal cosigned the project.
From the urban viewpoint, this alley was thought of as a close, evincing an obvious attempt to create a community area marked by its own privacy and architectural specificity. The ensemble displays five standard twin houses, of which the last two ones are recessed as to the alley in view of creating a broader space at its bottom. The two houses that flank the entrance are designed in such a way as to suggest a gateway to the small ensemble.
These two relatively strange buildings announce the rather free architectural treatment that characterizes Janco's later projects. The capricious shape of the building is not necessarily imposed by the shape of the lot and the classical elements, such as the gable and the oculi, are freely and unconventionally positioned as to plan organization and entrance.
The other houses, of a more modest appearance, moderately repeat some specific aspects of the composition of the building gateway, namely, the gently sloped roof, the bow-windows, and the facade division into two horizontal registers, which make the ground floor look higher, thus rendering a certain monumentality to the building. Such elements do not only give stylistic unity to the building but they also mark its distinctive note.

▷ plan de situație
site plan


0
25 M


0
5M



Among the Ianco family papers in Tel-Aviv, there are two photographs from that time and some sketches of a plan and a facade, that apparently belong to this building, whose location has not been identified yet. This photographs date as early as 1923 and the written notes on the drawings, in Romanian, would hint at a project built in Romania.
The building itself, a rather eclectic interpretation of a classical composition, presents certain elements that would stylistically connect it to the Iancu Alley (1922) and Grun Housing (1927).
However, neither the above mentioned arguments nor his family's information - that plead for Janco's authorship of the house - is unequivocal documentary evidence in this case.

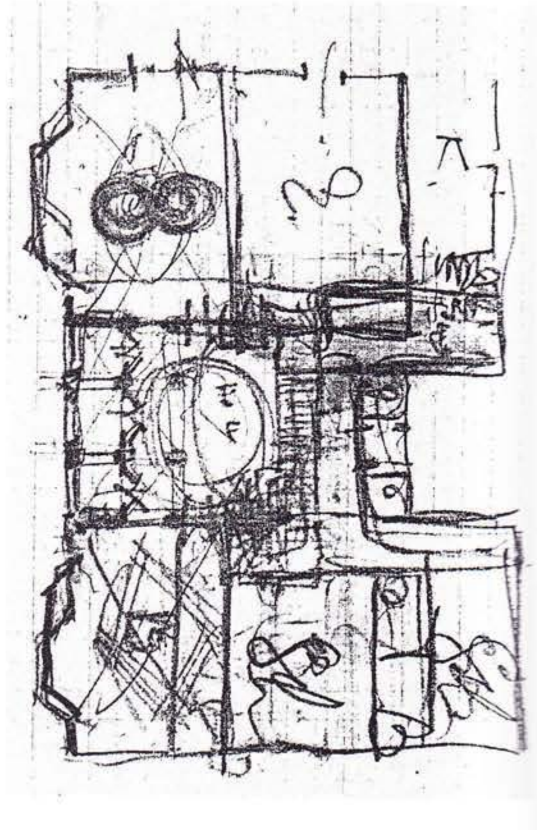
2. Vilă necunoscută

2. Unidentified villa

Adresa necunoscută
Construit cca. 1923.

Unknown address.
Built c. 1923.

În arhiva familiei Iancu din Tel-Aviv se află două fotografii de epocă și câteva schițe de plan și fațade, care par să aparțină acestei clădiri, a cărei adresă rămâne necunoscută. Fotografia datează din 1923, iar legenda în românește de pe schițe ar indica un proiect în România.
Clădirea, o interpretare destul de eclectică a unei compoziții clasice, prezintă anumite elemente care o leagă stilistic de aleea Iancu (1922) și de casa Grun (1927).
Deși aceste argumente, cât și mărturiile familiei Iancu, pledează pentru atribuirea acestei clădiri lui Marcel Iancu, nu există încă dovezi documentare sigure în acest sens.



schițe preliminare
preliminary sketches



3. Interioarele redacției Contimporanul

3. Interiors at the editorial office of the Contimporanul Magazine

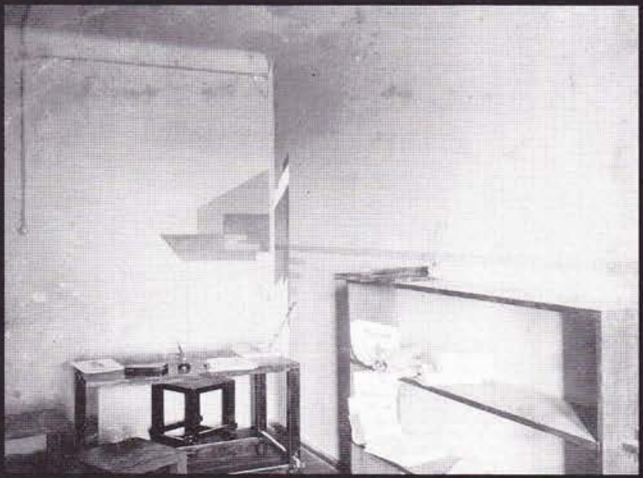
Probabil strada Imprimeriei nr. 53, Bucuresti - demolată.
Realizate cca. 1923-25.
Publicate în *Contimporanul* nr. 57-58/aprilie 1925.

Presumably at no. 53 Imprimeriei Street, Bucharest - demolished.
Built c. 1923-25.
Published in *Contimporanul* no. 57-58/ April 1925.

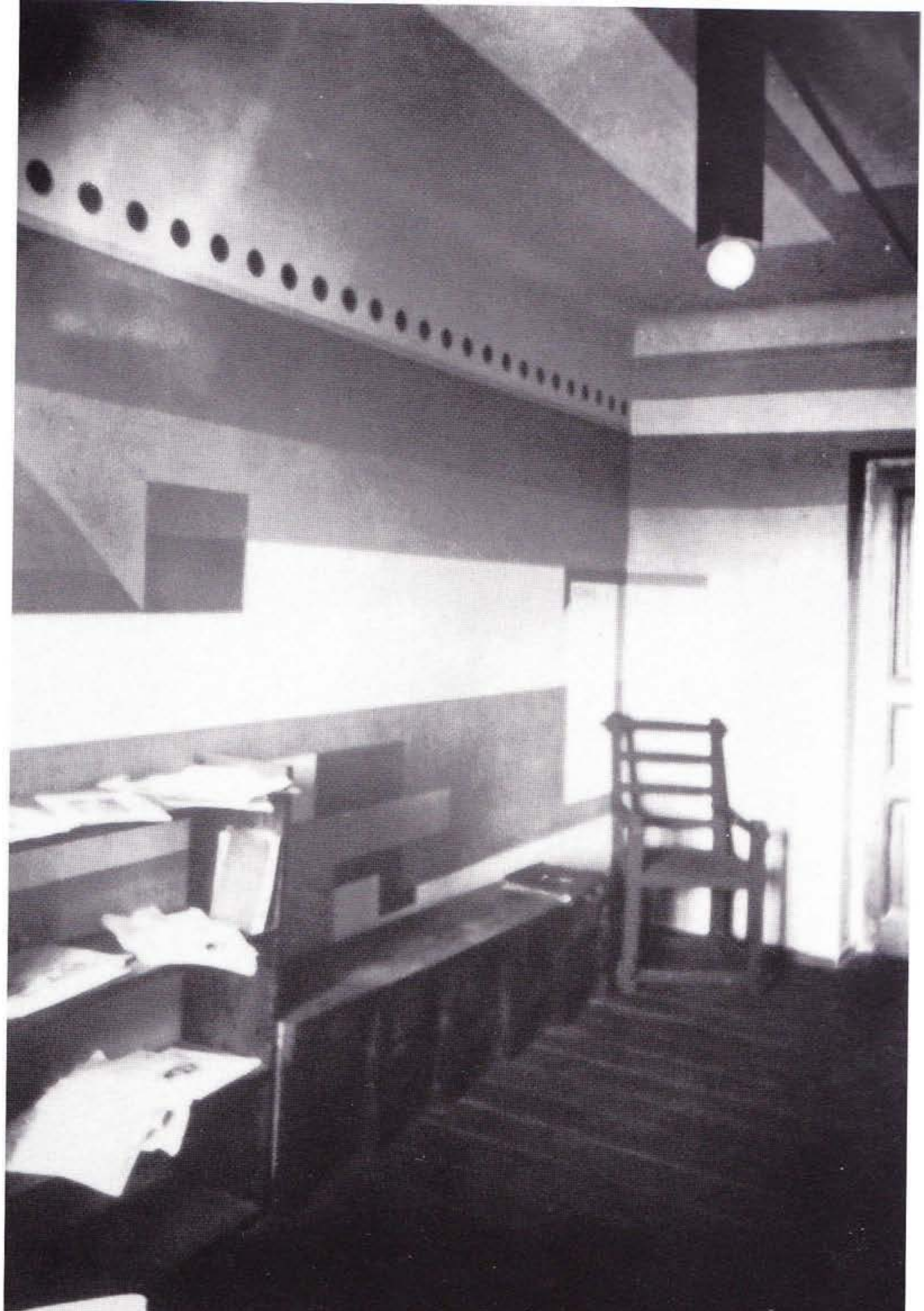
În 1925, *Contimporanul* publica o serie de fotografii ale redacției revistei, într-un număr tematic dedicat arhitecturii de interior. Alte câteva fotografii de epocă, păstrate în arhiva familiei Iancu, completează imaginea a cel puțin trei camere, un coridor și o casă a scării.
Pentru aceste interioare, Iancu a creat scheme de culoare, căutând evident un nou tip de decorație, derivat din pictura abstractă. Pereții și plafoanele sunt în întregime acoperite cu suprafețe ortogonale de culoare, ce se suprapun și se desfășoară independent de delimitarea elementelor de arhitectură, continuând neîntrerupt peste colțuri, ori de pe perete pe tavan.
Este primul exemplu cunoscut în care Marcel Iancu aplică culoarea în arhitectură, el continuând de-a lungul anilor să decoreze astfel atât interioare, cât și fațade. Este în același timp și exemplul cel mai radical, redacția unei reviste de avangardă fiind locul ideal al unor astfel de experiențe plastice.

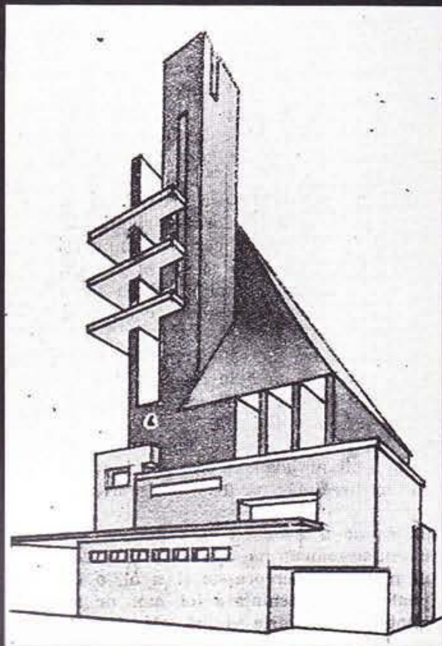
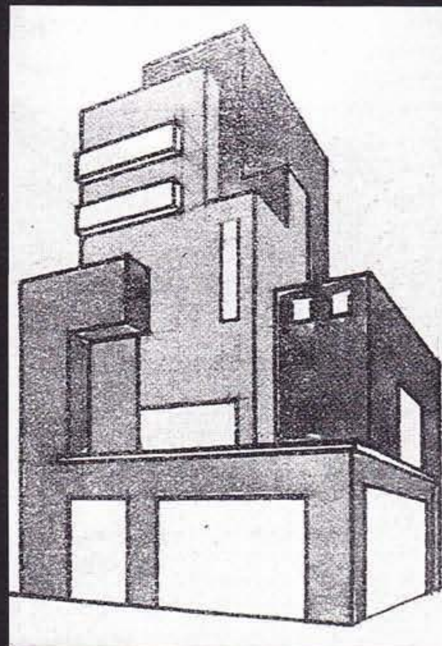
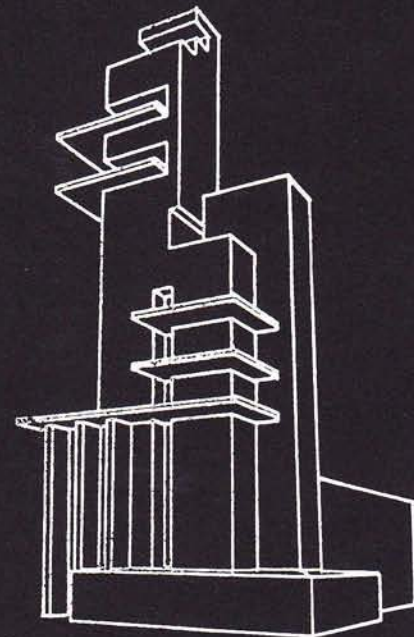
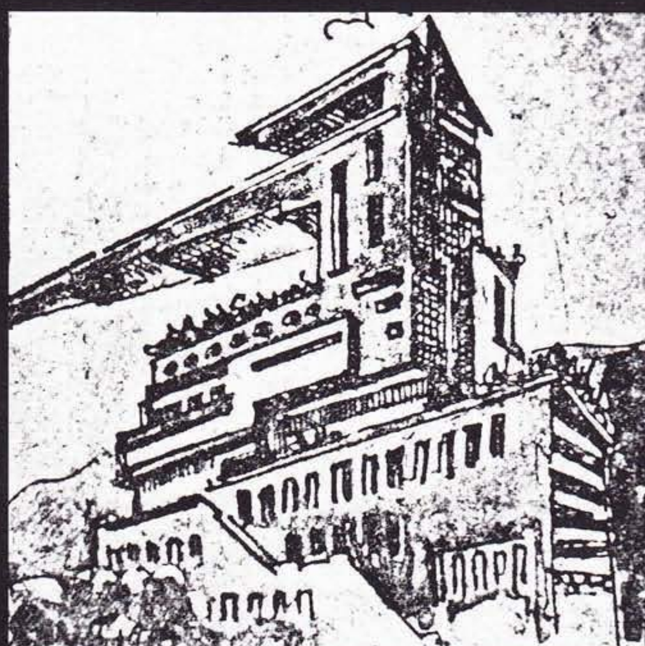
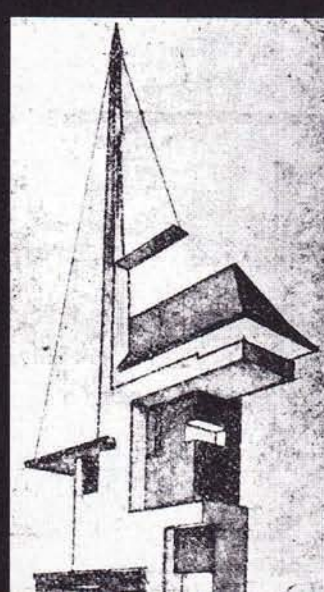
In 1925 *Contimporanul* published a series of photographs representing the interiors of the editorial office in an issue on interior design architecture. Some more photographs of that time, found in the family papers, completes the image of at least three rooms, a corridor, and a staircase.
Janco designed several colour schemes for these interior, obviously searching for a new type of decoration derived from abstract painting. The walls and ceilings were totally covered with coloured rectangular surfaces that overlapped and stretched irrespective of the architectural elements, spreading over corners and flowing from walls to ceiling.
This is the first known instance when Marcel Janco applied colour in architecture. Over the years he went on decorating either interiors or facades. The *Contimporanul* interiors are the most radical examples of colour schemes applied in architecture. The editorial office of an avant-garde magazine was the ideal battle field for experiments.









La expoziția internațională *Contimporanul*, din decembrie 1924, Marcel Iancu expune zece desene de arhitectură și o machetă, pe care le cunoaștem astăzi din reproduceri, originalele pierzându-se în decursul timpului.
Un alt desen din aceeași perioadă a fost reprodus în 1925 în revista olandeză *Architectura*, ca ilustrație la un articol scris de Iancu. Aceste desene reprezintă studii pentru diferite programe: vilă la oraș, vilă la țară, vilă și cinema la munte, poșta și telegraf, zgârie-nori, etc.
Stilistic, sunt dificil de plasat. Apar ca variațiuni pe o temă comună: dintr-o bază masivă, în care volume ortogonale orizontale și verticale se întrepătrund într-o compoziție asimetrică, se înalță verticala unui turn. Extravaganța turnului în formă de săgeată, caracterul fantezist al compoziției și verticalismul accentuat par să indice arhitectura futuristă ca o posibilă sursă de inspirație.
Cel mai ilustrativ exemplu este desenul intitulat "Tribună și casă cu terasă de aterizare pentru avioane". În același timp, simplitatea volumelor ortogonale și lipsa oricărui ornament pot fi interpretate ca o încercare de a aborda pricipiile arhitecturii moderne.
Studiul pentru "vilă și cinema", cel mai bine documentat, cu fațadă, plan și machetă, pare să se apropie cel mai mult de un proiect realizabil.

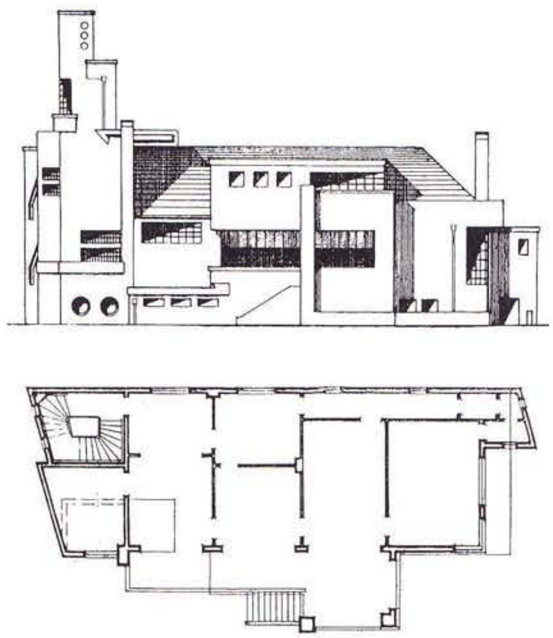
In December 1924, at the *Contimporanul* international exhibition, Marcel Janco exhibited ten architectural drawings and a scale model.
A few of them were subsequently published in *Contimporanul*, the whereabouts of the originals being unknown today. One more drawing from the same period accompanied an article by M. Janco published in the Dutch magazine *Architectura*, in 1925. The drawings represent studies for different programmes: urban and country villas, villa and cinema hall in the mountains, post and telegraph office, skyscraper, etc.
Stylistically they are quite difficult to place. They seem to be variations on the same theme: a massive base, representing an asymmetrical composition of interlacing vertical and horizontal volumes, is crowned by a tower-like vertical element.
The extravagance of the arrow-shaped tower, the fanciful vein of the composition and the accentuated verticalism could point to futurist architecture as a possible source of inspiration. The most obvious example is the drawing called "Tribune et maison avec terrace d'aterrisage d'avions".
At the same time, the simplicity of the rectangular volumes and the lack of ornament can be interpreted as an attempt to adopt the principles of Modern Architecture. The study for a "villa and cinema in the mountains", which is the best documented, with an elevation, plan, and scale model, comes closest to a feasable project.

4. Desene de arhitectură, 1923-24

4. Architectural drawings, 1923-1924

Publicate în *Contimporanul*, nr. 53-54, 25 febr. 1925; *Architectura*, XXIX, 11.04.1925, p. 142.

Published in *Contimporanul*, nr. 53-54, Febr. 25, 1925; *Architectura*, XXIX, 11.04.1925, p. 142.



„Studiu pentru vilă și cinema"
"Study for villa and cinema"

◁

De la stânga la dreapta, de sus în jos/From left to right, from top to bottom:

„Atelier la țară pentru Ion Vinea"
"Studio in the countryside for Ion Vinea"

„Vilă în oraș"
"Villa in the city"

„Studiu volumetric: zgârie nori"
"Study of volumetry: skyscraper"

„Tribună și casă cu pistă de aterizare a avioanelor"
"Stands and house with landing strip"

„Poștă și telegraf"
"Post-office and Telegraph"

5. Imobilul Herman Iancu

5. Herman Iancu building

Strada Trinității nr. 33
(Dr. Maximilian Popper nr. 55),
București.
Proiect autorizație:
ianuarie 1926.
Publicată în revista
Contimporanul nr. 69/
octombrie 1926.
Imobil de apartamente, parter,
3 etaje, ultimul nivel parțial.

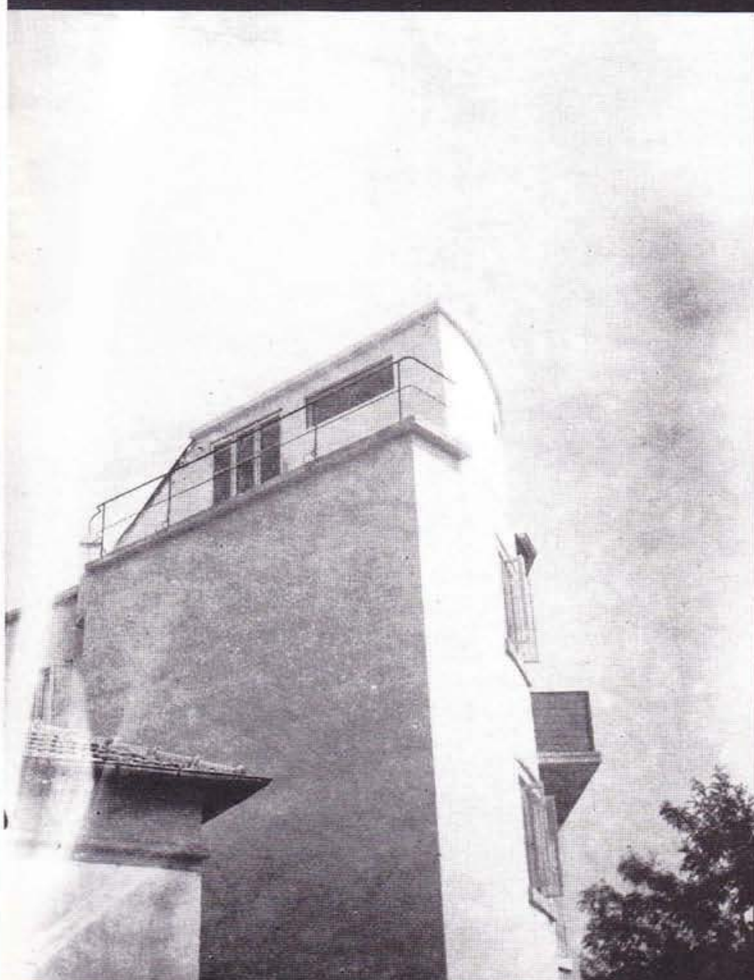
33 Trinității Street
(55 Maximilian Popper Street),
Bucharest.
Building permit: January 1926.
Published in *Contimporanul*,
no. 69, October 1926.
Block of flats: ground floor and
3 upper floors, partial top floor.

Construit pe terenul din strada Trinității ce aparținea tatălui arhitectului, acest imobil are o formă ciudată, parțial motivată de alinierea decretată de primărie pentru deschiderea unei viitoare străzi și de adosarea la o construcție parter existentă.
Primele trei niveluri conțin câte un apartament destul de modest și de tradițional, dacă facem abstracție de forma neuzuală a unor încăperi, ceea ce pare să nu reprezinte însă o căutare plastică în sine, ci mai degrabă un rezultat al formei generale a clădirii. Unul dintre apartamente a fost locuit chiar de Marcel Iancu până în 1931, când se va muta în strada Caimatei. Ultimul nivel, parțial, care nu apare în autorizația de construcție, este atelierul său de pictură.
Valoarea remarcabilă a acestei case rezidă în exercițiul plastic pe care îl propune și îl impune chiar cu o anumită intenție de a șoca, imobilul fiind proiectat în mod deliberat ca un cap de perspectivă care apare total insolit într-o zonă de locuințe scunde tradiționale. Desigur că libertatea pe care Marcel Iancu și-o permite se datorează și faptului că a proiectat acest imobil practic pentru el.
Este un exercițiu plastic cu evidente trimiteri expresioniste, amintind de reliefurile de ghips realizate de Marcel Iancu la Zürich după 1917. În afară de articularea total neconvențională a volumelor, ele în sine neobișnuite ca formă, și de ponderea expresivă a suprafețelor oarbe, probabil că elementul cel mai spectaculos este cromatica fațadei, folosită ca element relativ autonom de compoziție. Așa cum, în anumite studii de arhitectură de interior, Marcel Iancu desființează spațiul arhitectural prin culoare, în acest caz, policromia creează arhitectura.
Căutarea plastică exprimată prin acest imobil – cunoscut ca primul exemplu de arhitectură modernă din România – nu este deloc tipică pentru ceea ce va deveni modernismul bucureștean. Ea îl reprezenta pe Marcel Iancu din acel moment, probabil mai mult plastician decât arhitect, și se va regăsi, mai mult sau mai puțin evident în proiectele sale viitoare.

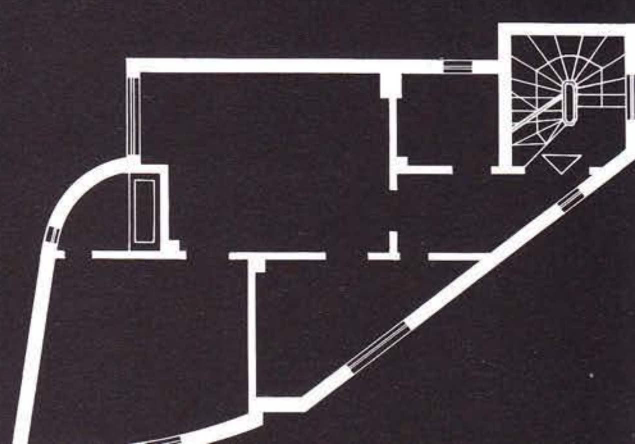
This small apartment building is built on Janco's father property in Trinității Street. It has a strange shape, partly due to the building line imposed by the Municipality in view of opening a new street, and partly to it being adjoined to an extant building. Each floor contains one flat of rather modest and traditional aspect. Certain rooms have a strange form, which might be equally the result of an aesthetic pursuit or determined by the overall shape of the building. Marcel Janco lived in one of those flats until 1931, when he moved out to Caimatei Street. His studio was on the top floor, which was not mentioned in the building permit.
The remarkable value of this building lies in its being a plastic experiment, probably intended as a challenge. Placed in a focal point, it must have been a striking appearance among the traditional housing of the area. Of course, Marcel Janco could afford such a provocative gesture only because he built it for himself.
The house stands for an aesthetic exercise that contains obvious expressionistic overtones and reminds us of the plaster reliefs he created in Zurich, starting with 1917. Apart from the thoroughly unconventional articulation of the unusually shaped volumes and the expressive unfolding of blind surfaces, the most spectacular feature of the building appears in the chromatics of the facade, which forms a relatively autonomous element in the composition. If in certain projects of interior architecture, Marcel Janco decomposed the architectural shape by use of colour, in this particular case, polychromy generates architecture.
The kind of aesthetic pursuit, exemplified in this building, known as the first case of Modern architecture in Romania, is not in the least typical for what Modernism was to become in Bucharest. It merely represents Marcel Janco's work at that given moment, when the painter overdid the architect, which was less obvious in his later projects.








0
25M



prezentarea produselor fabricii de ciocolată Suchard la târgul anual al Moșilor, pavilionul amintește de studiile volumetrice ale arhitecților aparținând grupului De Stijl. Pe această temă, Marcel Iancu a publicat și câteva schițe în *Contimporanul*, în anii 1924-25.
Singurul document găsit despre acest proiect este o fotografie de epocă în care apare și arhitectul.

Suchard

6. Suchard pavilion

Târgul Moșilor, 1926, București.
Publicat în *Contimporanul* nr. 67, iunie 1926.

The Moșilor Fair, 1926, Bucharest.
Published in *Contimporanul*, no. 67, June 1926.



This was a temporary construction, probably in wood, meant to display the Suchard products for the annual *Moșilor* Fair. The pavilion recalls those volumetric studies published by Marcel Janco in the 1924-25 issues of *Contimporanul*. They formally remind of the volumetric studies belonging to some artists of the *De Stijl* group.
The only available document is a period photograph, where we can also see the architect.

◁
Imobilul H. Iancu
H. Iancu Building

plan de situație/site plan

plan etaj/upper floor plan



7. Casa Henri Daniel

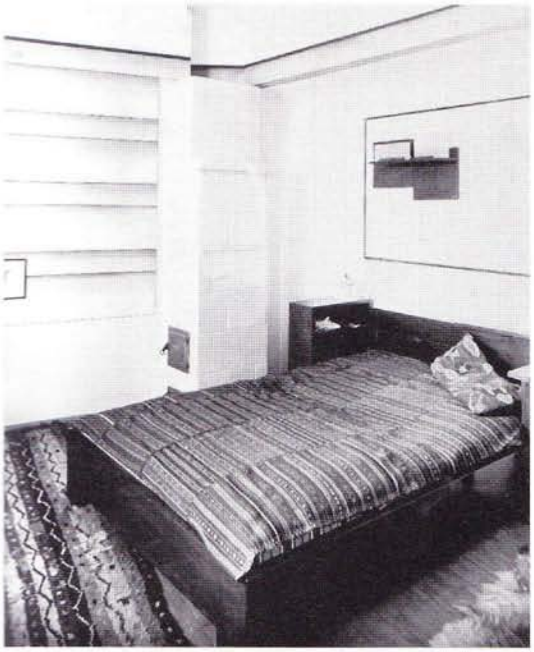
7. Henri Daniel house

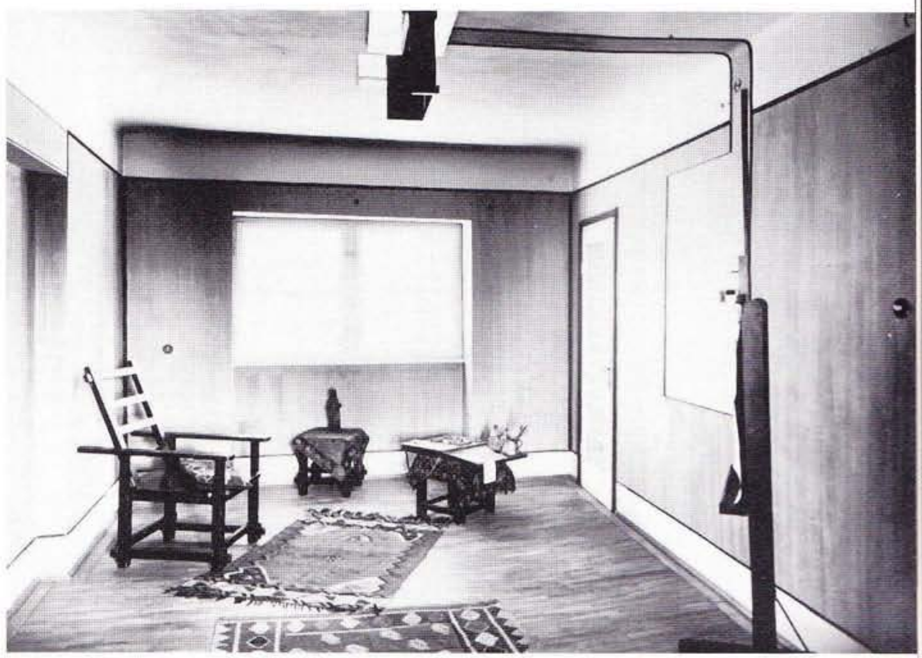
Strada Ceres nr. 9, București – demolată.
Proiect autorizației: neexistent în arhive, probabil construită în 1926.
Publicată în *Contimporanul* nr. 72, ian. 1927.
Casa unifamilială parter, etaj și mansardă.

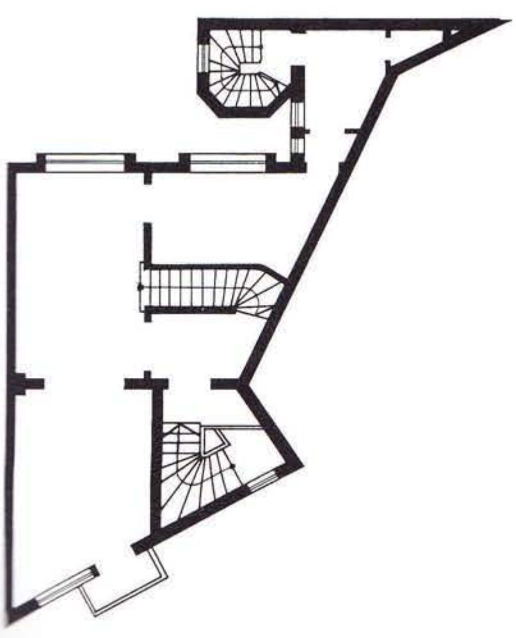
9 Ceres Street, Bucharest – demolished.
Building permit: not found in the records, presumably built in 1926.
Published in *Contimporanul*, no. 72, January 1927.
One-family house; ground floor, upper floor, and mansard.

Proiectată pentru pictorii Henri Daniel și Cornelia Babic-Daniel, prieteni cu Marcel Iancu și colaboratori la *Contimporanul*, este o casa mai modestă, construită pe o parcelă dificilă.
Pe un plan tradițional, care nu prezintă nici un interes deosebit, fațada dinspre stradă pare, practic, o aplicație pictural abstractă, care se înscrie pe linia imobilului Herman Iancu (1926), dar mai puțin spectaculoasă și complet plată.
Suprafete mari de culoare și profile liniare formează un desen geometric care înglobează după propria regulă elementele de arhitectură. Această abordare, în primul rând picturală, poate explica și ciudățenia provocatoare a balconului fără parapet, altfel complet absurd din punct de vedere arhitectural.
Interventia culorii în arhitectură este mult mai vizibilă și mai complexă în interioare, asa cum reiese din fotografiile de epocă ale atelierului și dormitorului.
Tratarea cromatică este variată, de la aplicarea de suprafețe mari de culoare, până la desen de linie, eventual integrând și diferite elemente de mobilier.
Mobilierul atelierului, a cărui paternitate nu se cunoaște, face referiri evidente la Gerrit Rietveld.

This house was designed for the painters Henri Daniel and Cornelia Babic-Daniel, Marcel Janco's friends and members of the *Contimporanul* group.
It is a rather modest dwelling, built on an irregular parcel.
The plan is traditional, and does not present any particular interest. The composition of the front elevation resembles an abstract painting, following the line opened with Herman Iancu's building (1926), yet less spectacular and thoroughly flat.
The intervention of colour in its architecture was more visible and far more complex at the interior level, as the photos of the studio and bedroom show it. The chromatic treatment varied from the large stretches of coloured surfaces to linear drawing, and sometimes to the integration of various pieces of furniture.
The studio furniture, whose author is not known yet, obviously suggests Gerrit Rietveld's work.







plan etaj I
first floor plan

8. Vila Jean Fuchs

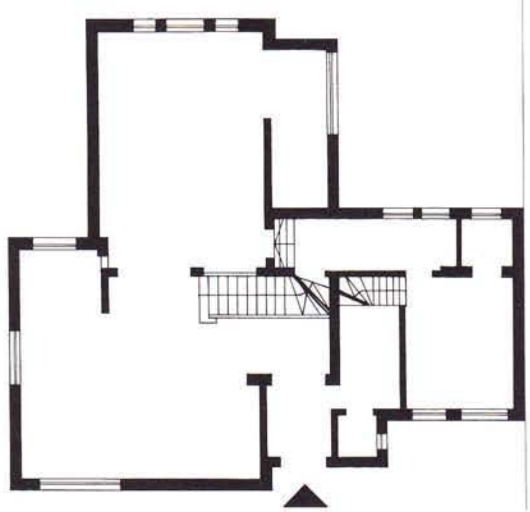
8. The Jean Fuchs villa

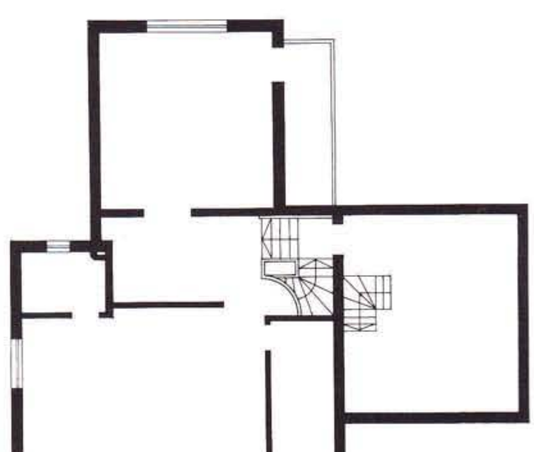
Strada Negustori nr. 33, București.
Proiect autorizație: iulie 1927; extindere: august 1929.
Publicată în *Tiparnița Literară* nr. 3, ian. 1929; *Realitatea Ilustrată*, 9 ian. 1930.
Locuința unifamilială, parter, etaj și terasă.

33 Negustori Street, Bucharest.
Project permit: July 1927; extension: August 1929.
Published in *Tiparnița Literară* no. 3, January 1929; *Realitatea Ilustrată*, January 9, 1930.
One-family house: ground floor, upper floor and terrace.

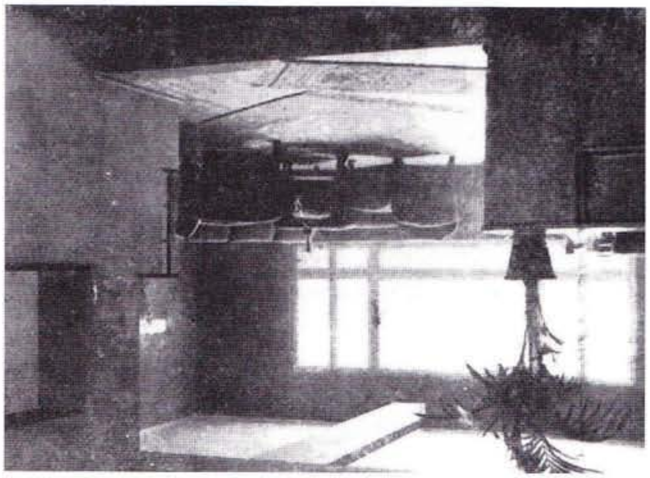
Este construită într-o zona negustorească în centrul vechi al orașului, pentru un bogat comerciant de vinuri, care îi cere lui Marcel Iancu să-i proiecteze o casă modernă.
Ea inițiază linia *cutiilor albe*, o evidentă căutare plastică de factură Bauhaus, care se va regăsi în multe proiecte ulterioare, uneori în combinație cu elemente de inspirație expresionistă.
Deși cu un an înainte Iancu proiectase imobilul din strada Trinității și vila Daniel, ambele expresie a unei anumite modernități, atât arhitectul cât și, ulterior, istoriografia arhitecturii românești vor considera vila Fuchs ca fiind prima clădire cu adevărat modernă din București.
Desigur că spațialitatea interioară mai liberă și mai căutată, ca și noul vocabular formal folosit, vin în sprijinul acestei afirmații.
În acest proiect, Iancu renunță la cromatica fațadelor în favoarea unei sculpturalități obținute prin decroșuri îndrăznețe de suprafețe mari, retrageri ale planurilor de fațadă, frânturi de linii, etc., prin care creează un puternic efect sculptural de lumină și umbră.
Aici apare pentru prima oară elementul vertical în porte-a-faux din care pornesc orizontalele pline ale balcoanelor, element care devine caracteristic pentru arhitectura lui Marcel Iancu (și pe care îl vor prelua mulți arhitecți care îi vor urma).
Un alt aspect în premieră pentru arhitectura românească este apariția terasei amenajate de la ultimul nivel, interpretare a principiului *toit-jardin*, definitoriu pentru Mișcarea Modernă.

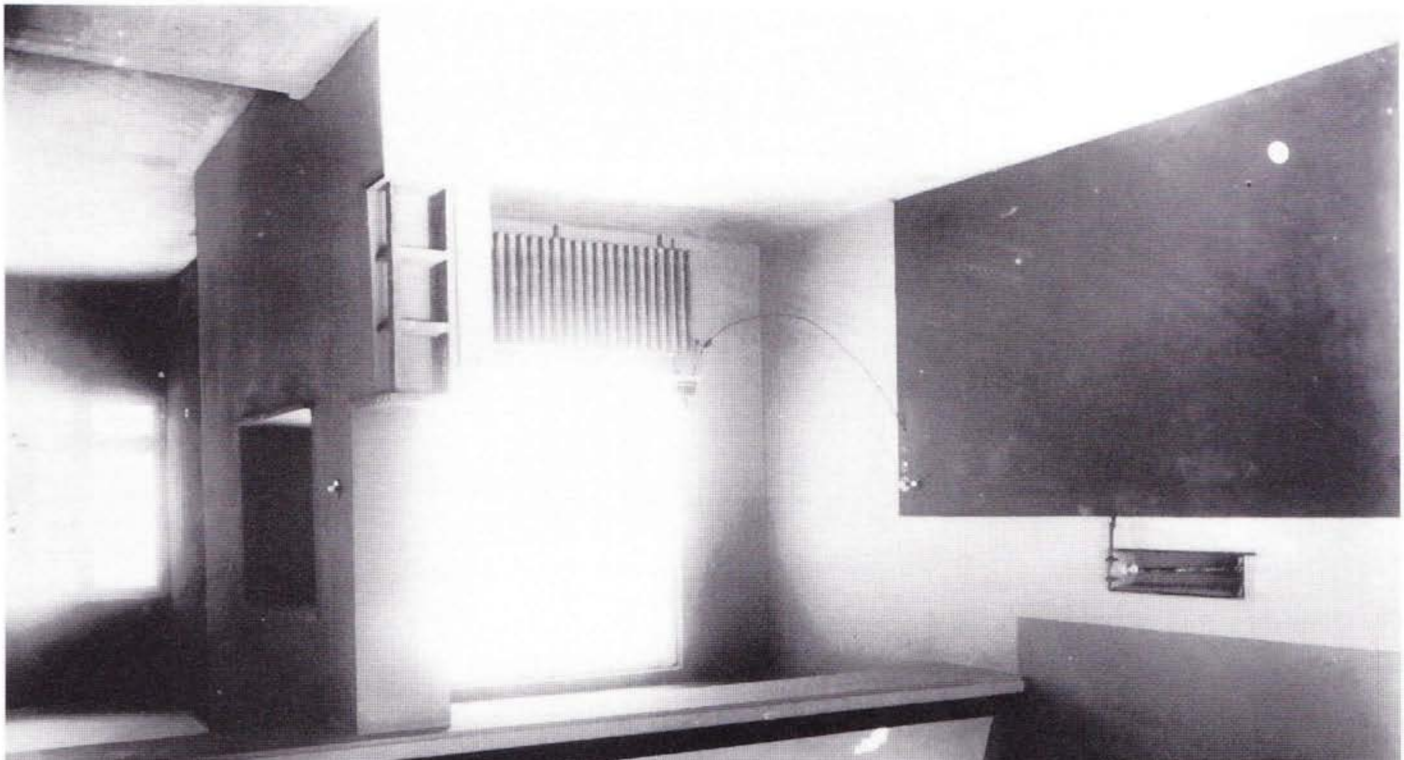
It is built in a commercial area of the old city centre for a wealthy wine trader, who asked Marcel Janco to design a modern house for him.
Although one year before Janco had designed the building in Trinității Street and the Daniel House, which both stand for his Modernist approach, the architect himself and the history of architecture recorded the Fuchs Villa as the first genuine modern building in Bucharest.
This statement is certainly sustained by a more open and elaborate spatial distribution, as well as by the new formal language .
The *white box* building marks a new orientation in Marcel Janco's architecture, a Bauhaus-like aesthetic pursuit, which merges with expressionistic-like elements in his later projects. In this project Janco gave up the chromatic treatment of the facades in favour of a sculptural approach, obtained through bold projections of large surfaces, recessed facade planes, and broken lines, which create a strong light and shadow effect.
It is here that Janco used for the first time the vertical projecting bar contrasting with the unbroken horizontal stripes of the balconies. This element became one of Janco's architectural characteristics from then on, and it was also taken up by the architects to come.
A *première* for the Romanian architecture was also the top floor terrace, whose interpretation of the *toit-jardin* principle, one of the major characteristics of the Modern Style.



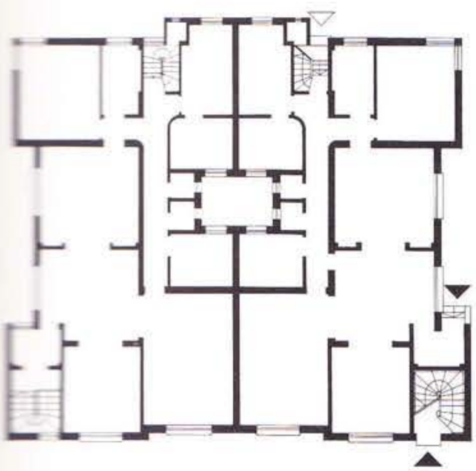












Aflate într-o zona de case populare, ambele parcele au fost construite de Sidonie Grün, una fiind apoi vândută familiei Furcușteanu.
Arhitectura cu caracter traditionalist a acestei case pare să contrazică evoluția stilistică a lui Marcel Iancu, ce se orientase deja spre modernism.
Explicația trebuie probabil căutată nu atât în opțiunea arhitectului, cât în gustul predominant conservator la vremea respectivă, pe care tânărul în căutare de lucrări nu își permite încă să-l contrazică.
De altfel, caracterul tradiționalist al acestei case nu este neapărat specific bucureștean, ci se leagă mai degrabă de arhitectura primelor proiecte ale lui Iancu din anii 1922-1923, toate amintind de arhitectura rezidențială engleză și germană.

These twin houses are built by Sidonie Grun on two adjoining lots, situated in a popular housing area. One of them was later sold to the Furcusteanus.
The traditionalist style of these buildings seems to contradict the evolution of Marcel Janco's work towards Modernism. We should not expect to find an answer in the already known line Janco was following then, but in the prevailing conservative taste of the age that he, as a young architect, could not afford to argue with.
However, the traditionalist character of this house is closer rather to Janco's early projects of 1922-23 – recalling the British and German residential architecture – than to the specific note of Bucharest buildings.

9. Casa Sidonie Grün

9. Sidonie Grün Building

Aleea Cornelia nr. 30-32, București.
Proiect autorizație: noiembrie 1927, construită: 1928.
Casa unifamilială cuplată, parter și etaj, cu câte un apartament pe nivel.

30-32 Cornelia Alley, Bucharest.
Building permit: November 1927; built in 1928.
Two-family twin house, ground floor and upper floor; one flat on each floor.

fatada spre stradă
street facade

plan/plan

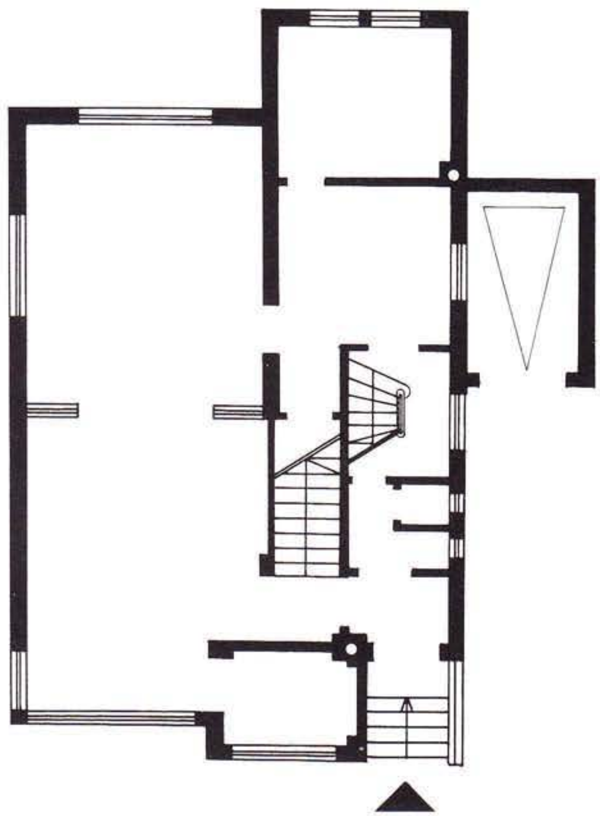
10. Vila Maria Lambru

10. Maria Lambru Villa

Strada Popa Savu nr. 5,
București.
Proiect autorizatie: iulie 1928,
construită în 1929.
Publicată în *Contimporanul* nr. 79, febr. 1929.
Locuinta unifamilială,
parter și etaj.

5 Popa Savu Street, Bucharest.
Building permit: July 1928;
built in 1929.
Published in *Contimporanul*, nr. 79, February 1929.
One-family house, ground floor
and upper floor.

Este prima vila construită de Iancu în noul cartier rezidențial din nordul orasului.
Repartiția interioară, foarte rațională, trădează o anume preocupare de economicitate, nu lipsită însă de eleganță și claritate spațială.
Aparent, clădirea urmează linia plastică inițiată de vila Fuchs, dar mai modestă și mai puțin imaginativă. Cu toate acestea, compoziția fațadei principale are o bogăție discretă, obținută atât din decroșarea plinurilor albe de zidărie, cât și din desenul profilelor de culoare închisă care creează zone de o anumită intensitate grafică, accentuând astfel contrastul dintre diferitele suprafețe. Deși desenul de profile este mult mai motivat arhitectural, ceea ce conferă fațadei o anumită *clasicitate*, acest procedeu nu poate să nu amintească de casa Daniel (1926) sau de vila Chapier (1929), fiind tipic pentru plastica lui Marcel Iancu.



plan parter/ground floor plan

This is the first villa built by Janco in the new northern residential area of the city.
The extremely rational interior partition reveals a certain preoccupation to economize, though it never gives up its elegance and spatial clarity.
Apparently the building follows the Fuchs villa line, though on a lower and less imaginative level. Nevertheless, the front facade composition is discretely rich, obtained through the projecting white forms of masonry and the dark coloured profiles resulting in a graphical effect that emphasise the contrast between various surfaces. Although the profile design has its own architectural motivation that renders a certain *classicality* to the facade, the house recalls Daniel building (1926) or Chapier Villa (1929), a typical instance of Janco's aesthetic expression.



11. Ștrandul F.S.S.R.

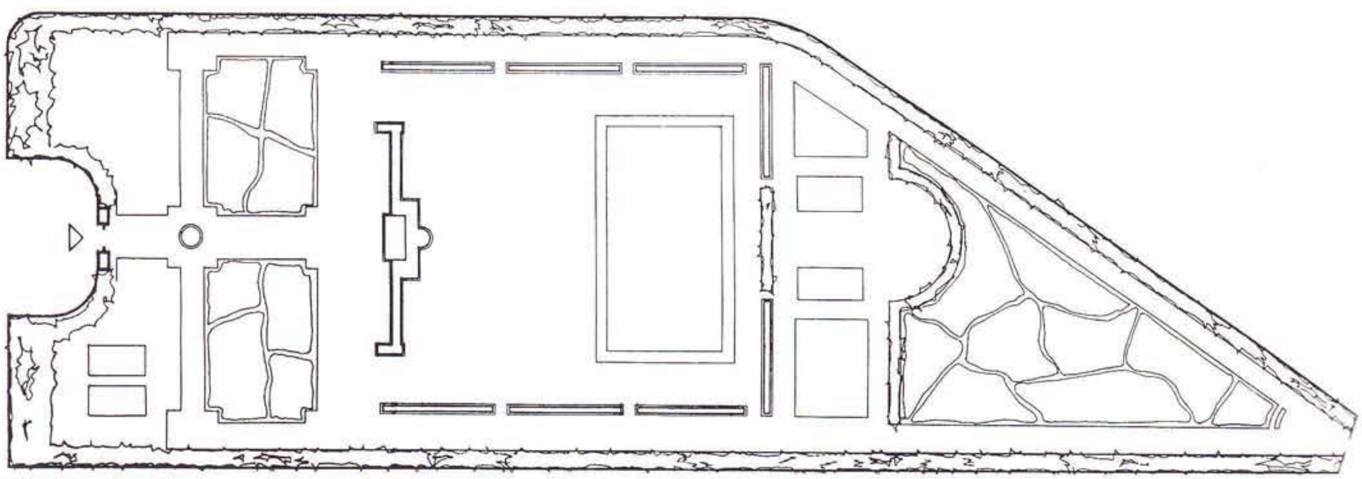
11. The Romanian Federation of Sports Society (R.F.S.S.) Swimming pool

Șoseaua Kiseleff, București.
Proiect autorizație: mai 1929.

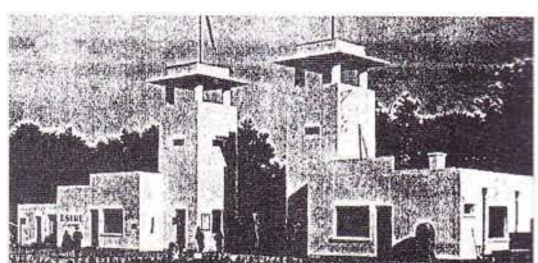
Kiseleff Avenue, Bucharest.
Building permit: May 1929.

Construit pentru Federația Societății Sportive Române, spre limita de vest a cartierului rezidențial din nordul orașului, era cel mai mare ștrand din București, la acea vreme.
Ansamblul, în suprafață de 9.500 mp, a fost proiectat ca o amplă compoziție axială, de factură academică, o succesiune de spații cu caractere diverse, definite și despărțite între ele prin diferitele corpuri de clădiri sau prin amenajări peisagere.
Din piațeta de onoare din fața intrării, se accede prin portalul sugerat de turnurile ce se înalță deasupra a două mici pavilione cu birouri care flanchează intrarea. Spațiul următor este un parc cu peluze simetrice, limitat frontal de pavilionul liniar al clădirii multifuncționale care grupează, în jurul restaurantului din ax, mici magazine, cafenea, lăptărie, portice.
În spatele acestui pavilion se desfășoară incinta propriu-zisă a ștrandului, cu plajă și bazin de 50x100 m, înconjurată de vestiare grupate în 8 pavilioane, parter și etaj.
Compoziția axială se încheie aici, pe porțiunea triunghiulară de teren care urmează, desfășurându-se o amenajare peisageră mai liberă, denumită în proiect "peluza de gimnastică".
Arhitectura clădirilor propuse este foarte simplă și tratată cu delicatețe, într-un limbaj cu evidente referiri la Art-deco, desfășurată predominant pe orizontală, cu excepția accentelor verticale ale pavilionelor de poartă.
Cea mai modernă este arhitectura pavilioanelor de vestiare, ce reprezintă o amplă desfășurare orizontală, a cărei suprafață este articulată prin ritmul larg desenat de liniile albe ale stâlpilor și planșeelor. Este un exemplu de căutare estetică rezultată exclusiv din sublinierea simplității elementelor funcționale și structurale.

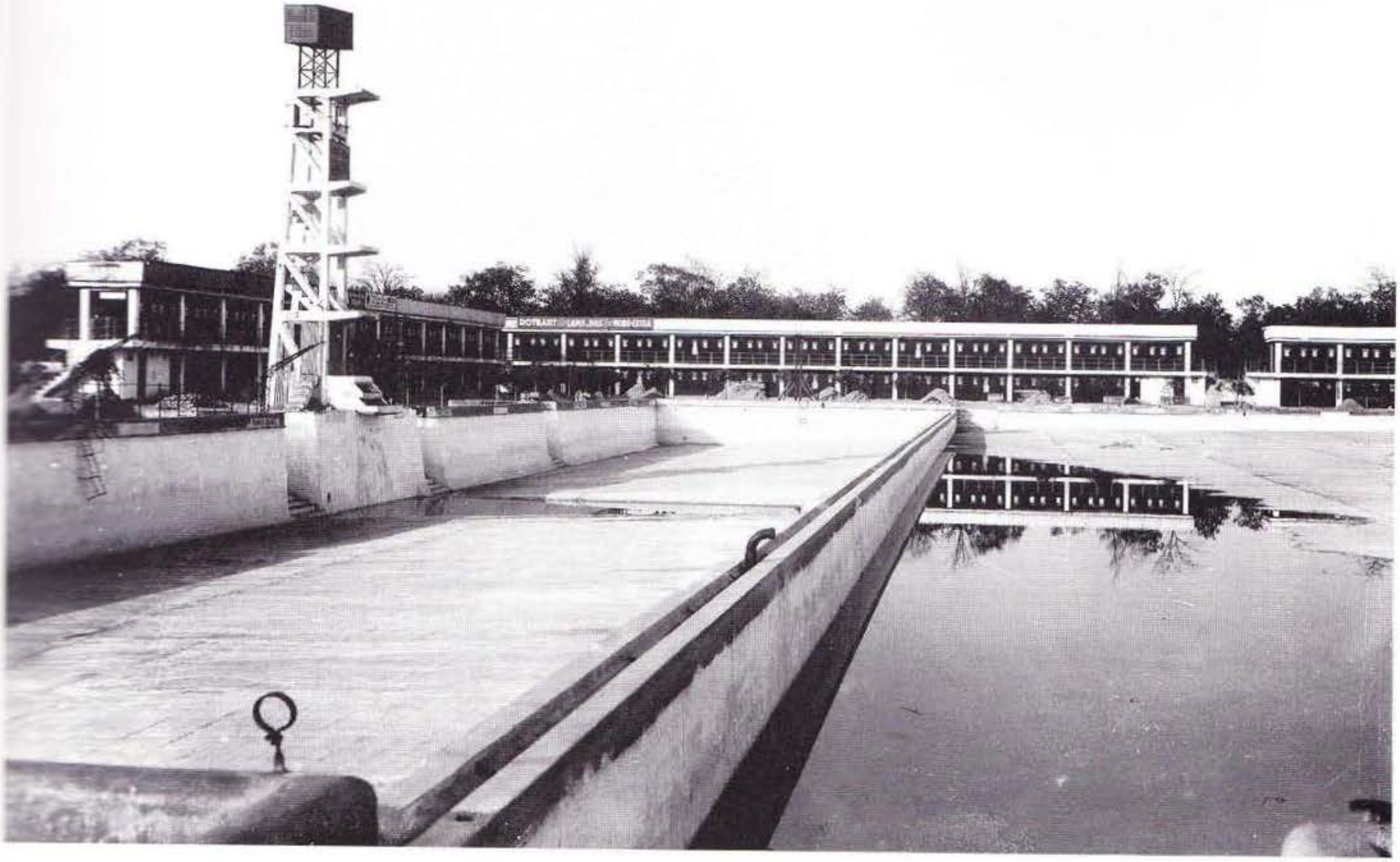
It was built for the Romanian Federation of Sports Society on the west edge of the north residential district of the city and it was the largest swimming pool in Bucharest at that time.
This ensemble that spans over 9,500 sq. m. is designed as an axial composition in an academic style and contains a series of spaces bearing a different character each, and being defined and separated by various buildings and landscape arrangements.
From the front plaza there opens an access way through the portal suggestively outlined by towers rising above two small office pavilions that flank the entrance. The next space is a park with symmetrically displayed lawns, whose front is bordered by the linear pavilion of a multi-purpose building. The latter groups small shops, a coffee shop, a dairy, and porticos around the restaurant located on the axis. The beach and the 50x100 m swimming pool lie behind the pavilion and are surrounded by locker rooms grouped in 8 pavilions, ground floor and upper floor.
The axial composition ends here, while on the triangular ground that comes next to it, there is a freer landscape arrangement, designated in the project drawings as "gymnastics ground".
The architecture is characterized by a great simplicity and a delicate approach, using Art deco references. It unfolds horizontally excepting the vertical accents of the gateway pavilions.
The locker room pavilions appear to be the most modern. Their large horizontal unfolding is rhythmically articulated by the white lines of the concrete structure. This is an obvious example of aesthetic pursuit using the emphasis laid exclusively on the simplicity of functional and structural elements.



plan de situație/site plan



pavilioane intrare
entrance pavilions



12. Casa Poldi Chapier

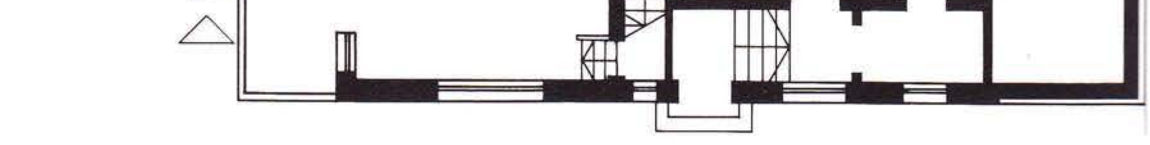
12. Poldi Chapier House

Intrarea General Ipătescu nr. 4, București.
Proiect autorizație: august 1929.
Publicată în *Contimporanul* nr. 93-94-95, 1930.
Locuință unifamilială, parter și 3 etaje.

4 General Ipătescu Alley, Bucharest.
Building permit: August 1929.
Published in *Contimporanul*, no. 93-94-95, 1930.
One-family house; ground floor and 3 upper floors.

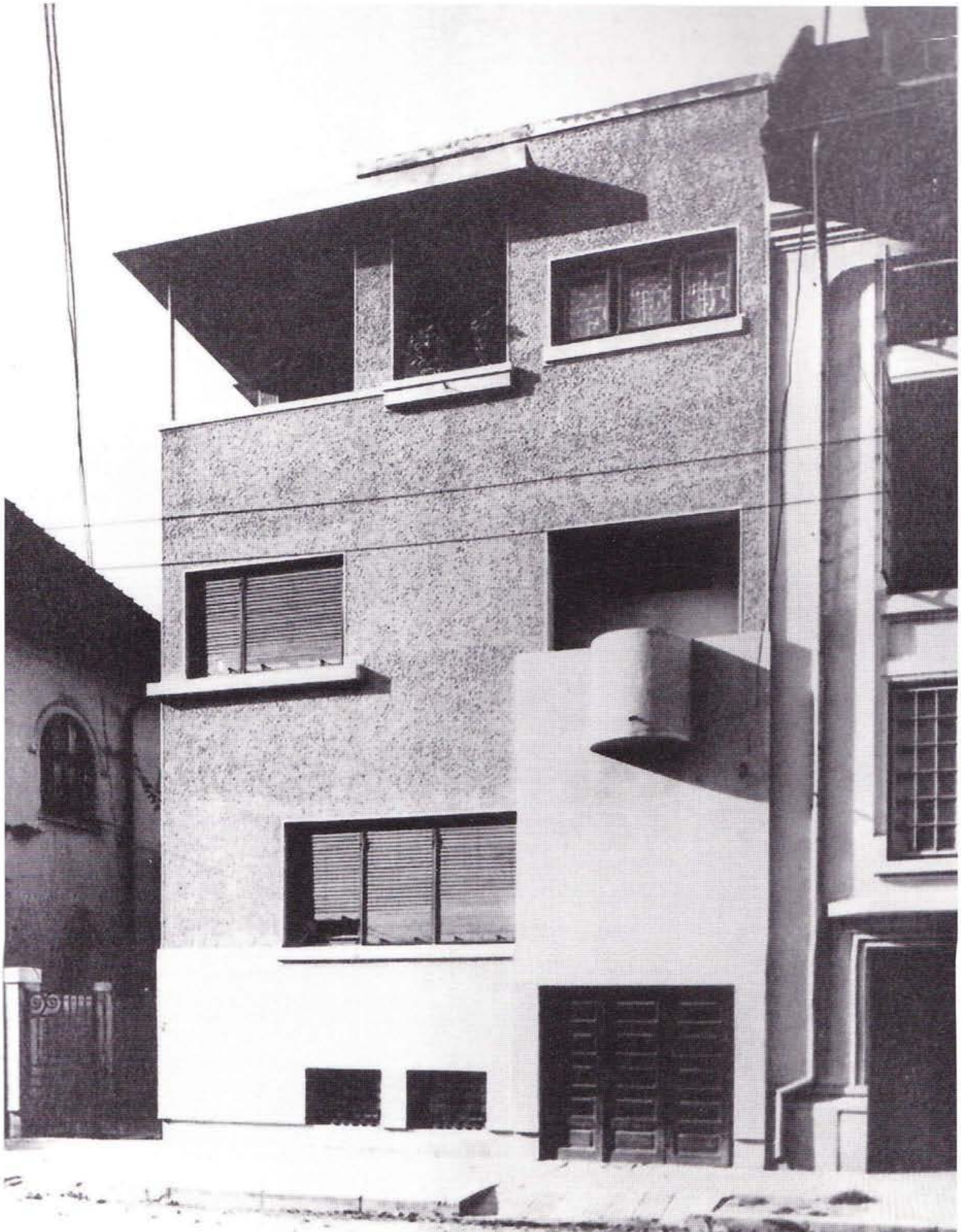
Avocatul Poldi Chapier este prieten cu Marcel Iancu din liceu, perioadă în care au activat în grupul *Simbolul*. Arhitectul va mai construi pentru el un imobil de apartamente în strada D. Onciul și o extindere a unui imobil existent.
Construită într-o zonă centrală a Bucureștiului, pe o parcelă adâncă și cu front îngust la stradă, casa Chapier era o locuință luxuoasă, desfășurată pe trei etaje, parterul fiind ocupat de garaj și servicii.
Organizarea generală a casei, ca și dispunerea intrării pe latura lungă, dinspre un spațiu de acces destul de îngust, sunt o consecință firească a formei parcelei și a regimului de aliniere la stradă și de alipire la clădirea alăturată.
Se compune, spre stradă, din biroul avocatului cu sală de așteptare și bibliotecă, în timp ce zona de locuire diurnă se orientează spre curte. Etajul grupează dormitoarele, casa încheindu-se la ultimul nivel cu o spectaculoasă loggia cu luminator și câteva încăperi secundare.
Arhitectul a căutat o anumită fluiditate a întregului spațiu al parterului, separația dintre diferitele zone funcționale făcându-se prin mici denivelări și panouri glisante. La execuția casei, peretele despărțitor dintre birou și bibliotecă a fost înlăturat, astfel încât continuitatea spațială devine și mai evidentă.
Aspectul cel mai interesant rămâne însă compoziția de fațadă, care pune în operă o serie de elemente și mijloace expresive de naturi foarte diverse (schimbare de materiale și probabil și de culoare, dematerializarea gradată a colțului, denivelări ale planurilor de zidărie, decroșuri, micul și inutilul balcon semicilindric, sublinieri ale glafurilor în anumite zone, etc.), aparent capricioase și nemotivate din punct de vedere arhitectural-funcțional, dar care își găsesc logica într-o evidentă căutare estetică neobișnuit de liberă în arhitectură, poate mai degrabă picturală, și care scapă încadrărilor stilistice uzuale. Această modalitate de abordare apropie stilistic casa Chapier de imobilul Iancu și de casa Daniel, din 1926.

Poldi Chapier, a lawyer, was Marcel Janco's friend during their high school years; they both joined the literary circle *Simbolul* (The Symbol). The architect designed for him an apartment building in D. Onciul Street, and an extension to an extant building.
The Chapier House, built in a central area of Bucharest, on a deep and narrow parcel, is a three-storied luxurious house, with a garage and service rooms on the ground floor.
The overall plan of the house and the location of the entrance on the long side facing a quite narrow access space, are but inherent effects of the shape and position of the parcel.
The lawyer's study, the waiting room, and the library face the street, while the daylight area is oriented towards the courtyard. The bedrooms are located on the second floor, and on the third floor there is a spectacular loggia with a skylight and some auxiliary rooms.
The architect seeks for a certain fluidity of the overall ground floor space, the partition of various functional areas being achieved either through slight differences in the floor level or through sliding panels. When the house was built, the wall between the study and the library was eliminated, which enhanced the spatial flowing.
However, the most interesting aspect lies in the facade composition that puts into practice various means and elements of expression (the change of materials and colours perhaps, the gradual dematerialization of the corner, the uneven masonry planes, several projections, the little and somewhat futile semicylindrical balcony, the lintels that are emphasised in certain areas, etc.). From the functional and architectural viewpoints they might look somewhat unsustainable and capricious altogether, yet they suit an unusually free aesthetical pursuit in the architectural realm, which is rather pictorial than architectural and escapes, any sort of stylistic labelling. This kind of architectural treatment makes the Chapier House akin to the Iancu Building and the Daniel House (1926).



plan parter/ground floor plan





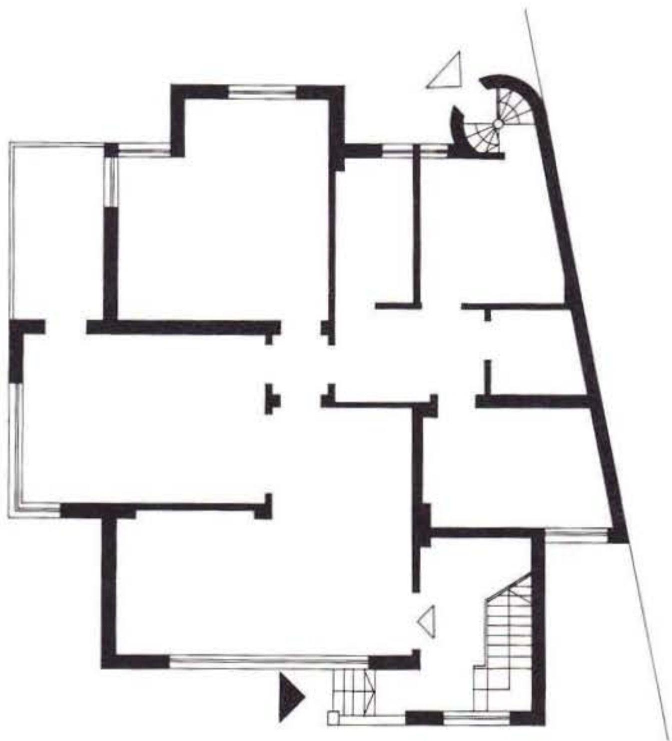
13. Vila Bordeeanu

13. Bordeeanu Villa

Strada Labirint nr.118,
București - demolată.
Proiect autorizație: iulie 1930.
Locuință unifamilială,
parter și etaj.

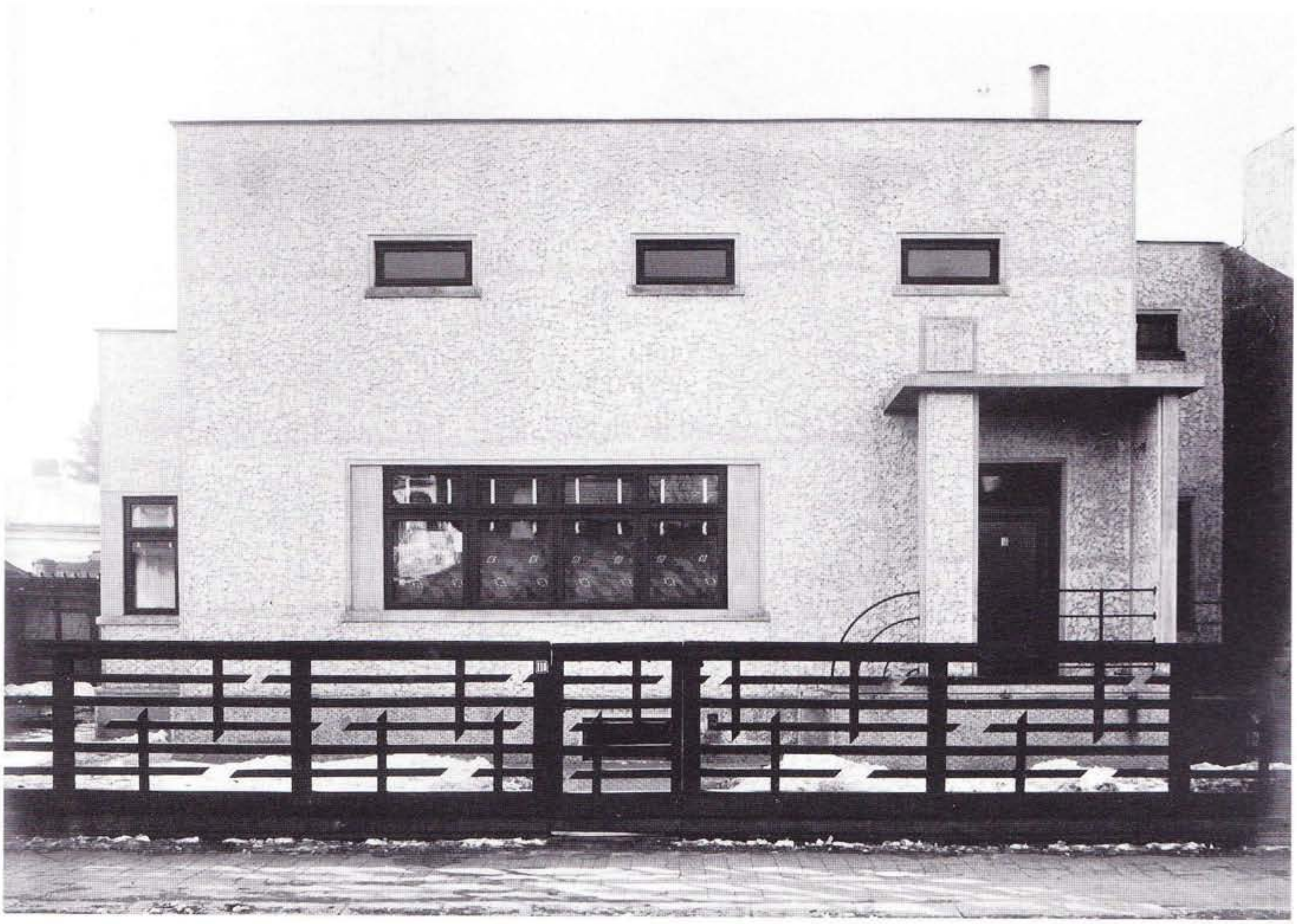
118 Labirint Street,
Bucharest - demolished.
Building permit: July 1930.
One-family house, ground floor
and upper floor.

Proiectată inițial din două apartamente identice, suprapuse, vila se va realiza într-o formulă diferită, un apartament la parter și camere de serviciu la etaj, acestea din urmă fiind exprimate destul de neuzual în fațadă.
Se evidențiază între vilele timpurii ale lui Marcel Iancu, prin extrema simplitate a fațadei dinspre stradă, fațadă complet plană, în care arhitectul renunță la modelarea sculpturală a zidului. Singurul element în relief este dispozitivul de intrare, care echilibrează suprafața decupată a marii ferestre. Acest aspect de *cutie* simplă este contrazis de linia zigzagată a fațadelor laterale și de fragmentarea volumului dinspre curte.
Este de presupus că și gardul de lemn a fost proiectat tot de Marcel Iancu.



plan parter
ground floor plan

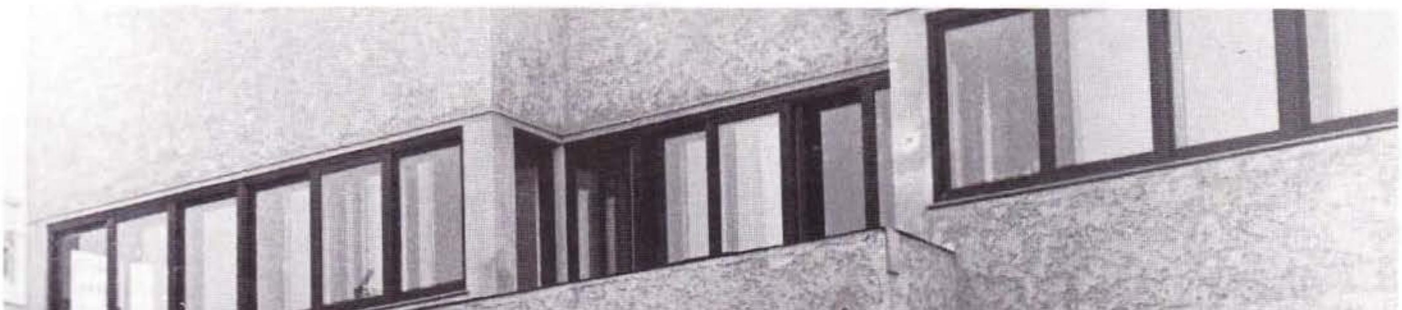
Originally designed to contain two superposed flats, it was built in a different manner, with one flat placed on the ground floor, while the upper floor housed the service rooms. The latter are expressed in the facade in a quite unusual manner.
The house has a special place among Janco's earlier villas, due to the simplicity of the flat front facade, where the architect seems to have given up the sculptural molding of the wall. The only conspicuous relief is the entrance meant to counterbalance the large window surface. This *box-like* appearance is contradicted by the zigzagging line of the side facades and the fragmentation of the volume facing the courtyard.
The wooden fence was presumably designed by Marcel Janco.



14. Vila Florica Chihăescu

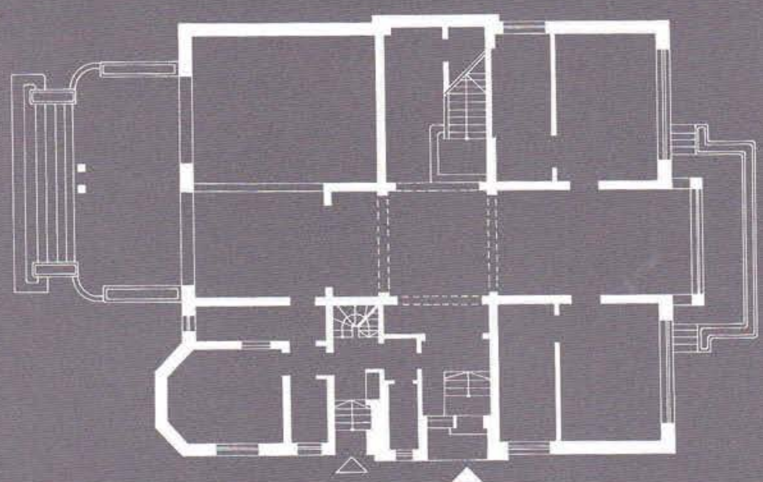
14. Florica Chihăescu Villa

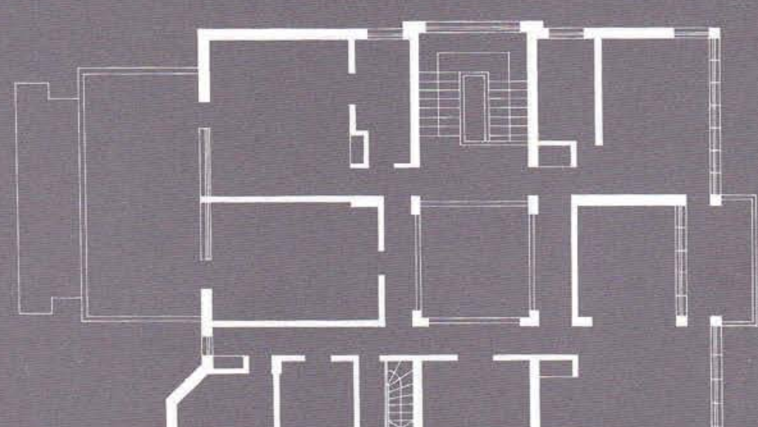
Soseaua Kiseleff nr. 49,
Bucuresti.
Proiect autorizatie:
inexistent în arhive,
probabil construită în 1930.
Publicat în *Contimporanul*
nr. 96-98, ian. 1931,
si în *Architecture d'aujourd'hui*,
nr. 5/1934.
Locuință unifamilială luxuoasă,
parter, etaj si terasă
amenajată la ultimul nivel.

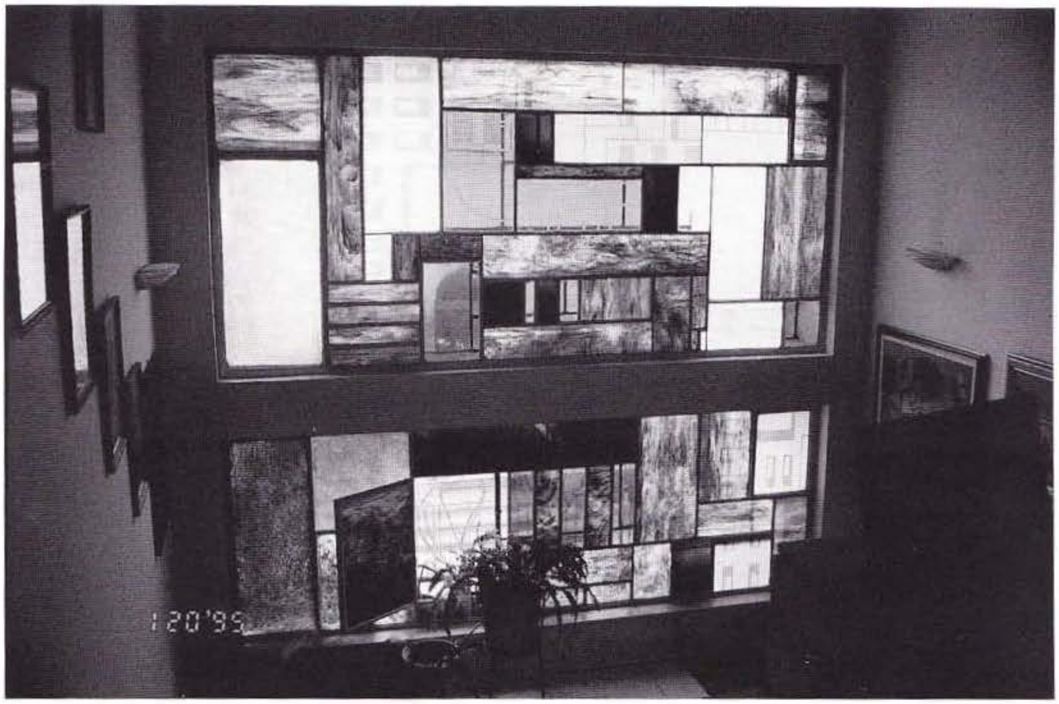


49 Kiseleff Avenue, Bucharest.
Building permit: not found in the
archive records; probably built
in 1930.
Published in *Contimporanul*,
no. 96-98, January 1931,
and in *Architecture
d'Aujourd'hui*, nr. 5/1934.
One-family luxurious house:
ground floor, upper floor,
and top floor terrace.









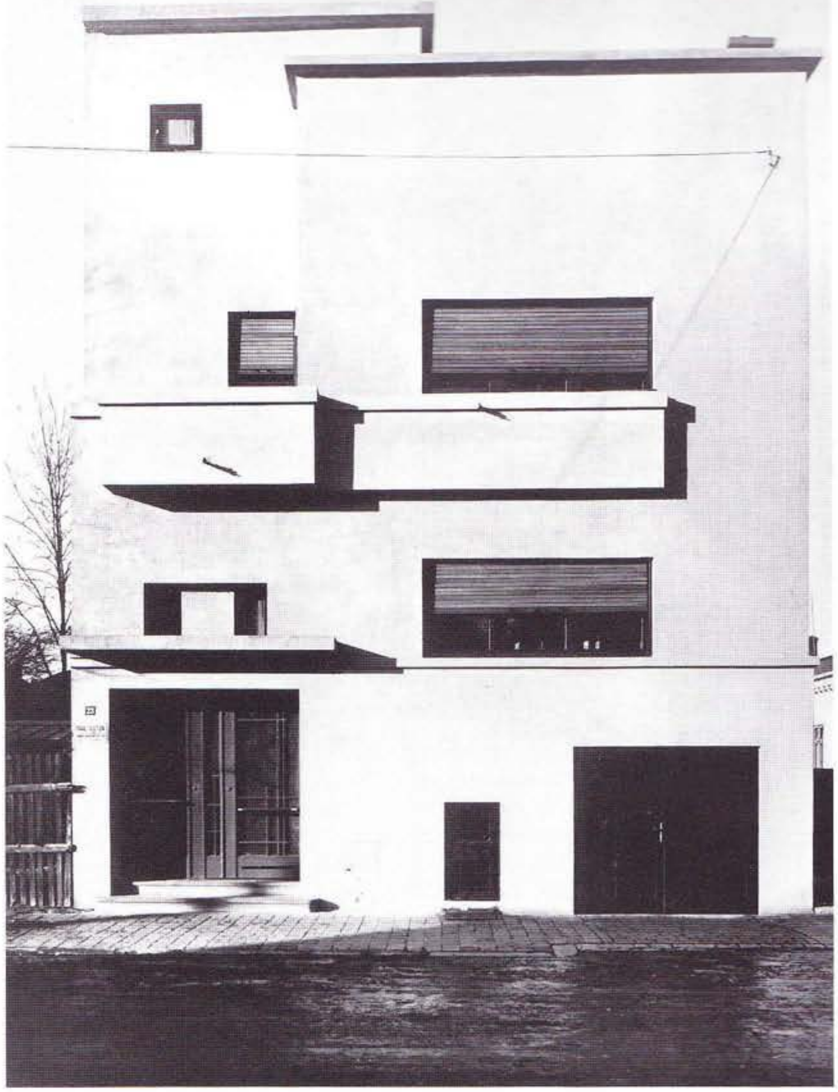
plan parter
ground floor plan

plan etaj
upper floor plan

Construită pentru familia de farmacist Chihăescu, în cartierul rezidențial de nord al capitalei, este un proiect singular între vilele lui Marcel Iancu, un fel de exercițiu modern pe tema vilei clasice pe plan central.
Planul aproape palladian organizează spațiile într-o simetrie biaxială în jurul unui hol central cu dublă înălțime: o dominantă cruce cu brațe egale, în care numai spațiile adiacente din cele patru colțuri evadează local din această rigidate.
Compoziția se reflectă în exterior în special în fațada principală, complet simetrică și neobișnuit de statică. Desfășurarea continuă a ferestrei în bandă pe întreaga lungime a fațadei nu face decât să sublinieze acest caracter. Axialitatea interioară capătă răspuns în fațadă prin decroșurile corpului central, prin mărimea neobișnuită a ferestrei avansate din parter (închisă cu o singură foaie de geam de cristal), ca și prin amplasarea statuii semnată Milița Pătrașcu.
Neașteptat față de uzanțele lecției clasice, la care compoziția face evident aluzie, această simetrie nu marchează intrarea, ci continuitatea spațială și vizuală a interiorului, până în profunzimea grădinii. În schimb, fațada posterioară este complet diferită; ea contrazice simetria de bază a compoziției, introducând o articulație de două corpuri inegale: unul masiv și capricios simetric (care corespunde sufrageriei și se prelungește prin terasă spre grădină), celălalt, un turn poligonal avansat, dar mai scund (sugerând în mod fals o casă a scării), și care lasă să se perceapă prin străvezimea parapetului *tip pachebot* solariul de la ultimul nivel. În plus, folosirea unor elemente de vocabular străine celui modern, cum ar fi pergola mediteraneean-rustică de peste terasă, conferă acestei fațade un aspect eclectic, și în același timp mai domestic.
Cele două fațade laterale au mai puțină personalitate, ele făcând o legatură de o anumită neutralitate între primele două. Compozitia lor este mai plată, lăsând să se detașeze ca accente dispozitivul destul de elaborat al zonei de acces - pe fațada stângă - având ca pandant - pe fațada din dreapta - marele vitrou al scării interioare.
Aceasta uriașă fereastră vitrou este o compoziție complexă de suprafețe rectangulare, orizontale și verticale. Textura și grosimea ochiurilor de sticlă colorată variază, iar pe unele apar gravate fragmente de reprezentări stilizate sau de forme geometrice, astfel încât impresia generală este aceea de colaj.

Built for the pharmacist Chihăescu family, in the northern residential district of Bucharest, this is a particular project among Marcel Janco's villas, maybe because it is a kind of modern exercise on the classical villa theme, based on the central plan.
Its almost palladian plan organizes the spaces on a bi-axial symmetrical pattern, around the double height central hall, a dominant cross with equal arms. Only the adjacent spaces at the four corners locally evade this stiffness.
This composition is reflected especially on the totally symmetrical and unusually static front facade. The continuous band of the window stretching over the whole length of the facade emphasises this peculiarity. The interior axial plan is expressed in the facade by the projection of the central block, by the unusual size of the ground floor protruding window (one crystal sheet of window pane), and finally by Milița Pătrașcu's statue.
Quite unexpectedly for the common classical lesson evoked in this building, the symmetry pattern does not define the entrance; on the contrary, it outlines the spatial and visual flowing of the interior that extends from the front to the back of the house.
The design of the back facade is utterly different, contradicting the basic symmetry of the composition by the articulation of two uneven bodies: a massive and randomly symmetric one - that corresponds to the dining room and extends through the terrace towards the garden - and a protruding polygonal one, - falsely suggesting a stairwell - that opens view to the top floor solarium through the transparency of the *boat-like* parapet. Moreover, the use of certain elements that are thoroughly alien to the modern vocabulary, such as the rustic Mediterranean pergola over the terrace, render a rather eclectic and domestic aspect to the facade.
The two lateral facades have less personality, since they only connect the first two ones in a neutral manner. The only accents that stand out on these flat facades are the refined entrance device on the left side and the big stained glass window, on the right side.
This huge window is composed of horizontal and vertical rectangular surfaces. The texture and thickness of the stained glass panes vary, and some of them are engraved with stylized figures or geometric shapes, which makes the whole composition a vast collage.

În 1931, Marcel Iancu construiește pentru ruda sa, farmacistul Paul Iluță, o vilă luxoasă într-o zona centrală a orașului, pentru ca, în 1935, să adauge în spatele acesteia o clădire laborator pentru produse farmaceutice, numită în autorizație "casă-atelier". Este unul dintre rarele exemple care s-au păstrat în foarte bună stare și fără modificări în decursul timpului.
Originalitatea acestei case, față de proiectele anterioare ale lui Marcel Iancu, constă în puritatea și austeritatea ortogonală a plasticii de fațadă. Volumetria sugerează o articulare foarte discretă de volume paralelipipedice cu înălțimi diferite, unificate în parter, austeritatea desenului general rezultând din folosirea unui număr redus de elemente, ce se decupează din suprafetele mari, plane, ale fațadelor.
Clădirea construită prezintă modificări față de planul de autorizație, în scopul evident de a obține o mai mare comunicare spațială și vizuală, atât pe orizontală, cât și pe verticală.
Locuirea se desfășoară în principal pe nivelurile 1 și 2, iar spațiile interioare sunt centralizate de un hol de repartiție pe două niveluri, plasat în centrul de greutate al planului. Scara interioară, deschisă spre hol, este luminată de un urias vitrou alb, divizat conform unei scheme ortogonale, în care suprafețe transparente și opace alcătuiesc o compoziție cubistă, amintind de tablourile lui Marcel Iancu din acea epocă.
Întreaga casă a fost gândită de Iancu până la cel mai mic detaliu, el proiectând și mobilierul fix, în aceeași idee constant urmărită de integrare a artelor aplicate în arhitectură.
Clădirea laboratorului, construită mai tîrziu, este tratată cu deosebită atenție arhitecturală, dar fără să dovedească o căutare plastică deosebită.
Compoziția clădirii este o elegantă articulare dintre volumul vertical al corpului de intrare și corpul orizontal cu ferestre în bandă al laboratoarelor.



In 1931 Marcel Janco built a luxury villa in a central area of the city for one of his relatives, Paul Iluță, a pharmacist. In 1935 he added a backyard laboratory for pharmaceutical products, entered as "workshop - house" in the building permit.
The house has been well preserved and no alterations were operated, which is so rare a case among his constructions.
The originality of this house, as compared to his former projects, lies in the rectangular purity and austerity of the facade. Its volumetric pattern suggests a discrete articulation of orthogonal volumes of different heights, and yet united at the ground floor level. The scarcity of elements, cut out of the large flat surfaces of the facade, speaks for the overall austerity of the design.
The building shows certain alterations as compared to the initial project, which were meant to obtain vertical and horizontal visual and spatial communication.
The dwelling itself displays on the first and second floor, whereas the interior spaces are articulated around the two-floor high distribution hall placed in the gravity centre of the plan. The interior staircase that opens to the hall is lit by a white stained glass window, divided according to a rectangular cubist pattern composed of transparent and opaque surfaces, recalling Marcel Janco's paintings of that time.
Janco thoroughly considered every detail of the house, and he also designed the inbuilt furniture, following his steady concern about the integration of applied arts in architecture.
The laboratory building was built later, and a special attention was given to it, though the architect was not so much concerned about special artistic effects. The composition of the building shows an elegant articulation between the vertical volume of the entrance body and the horizontal one with its laboratory ribbon windows.

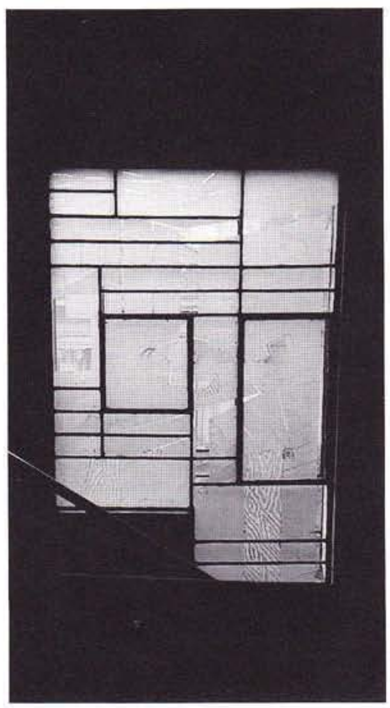
15. Vila Paul Iluță și laboratorul

15. Paul Iluță villa with laboratory

Strada Olari nr.23, Bucuresti.
Proiect autorizatie: martie 1931 – vila; 1935 – laboratorul.
Locuintă unifamilială, parter și 2 etaje, ultimul nivel partial și laborator, parter și 2 etaje.

23 Olari Street, Bucharest.
Building permit: villa, March 1931; laboratory, 1935.
One-family house, ground floor and 2 upper floors, and partial top floor; ground floor and 2-upper floor laboratory.



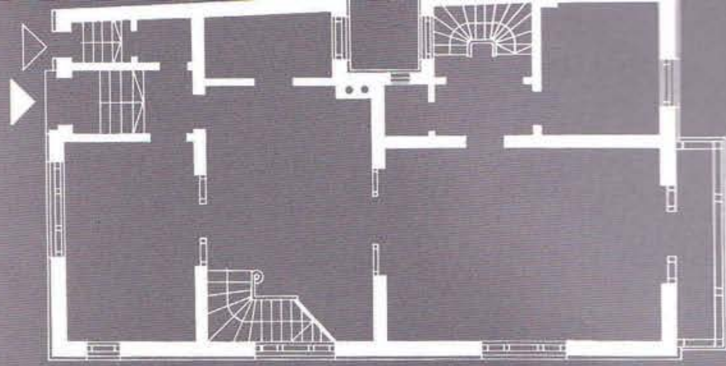


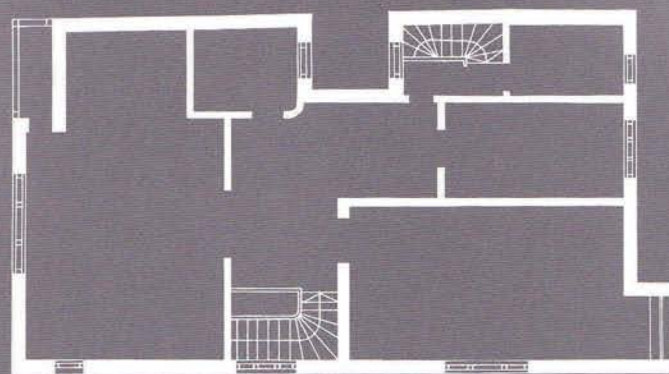


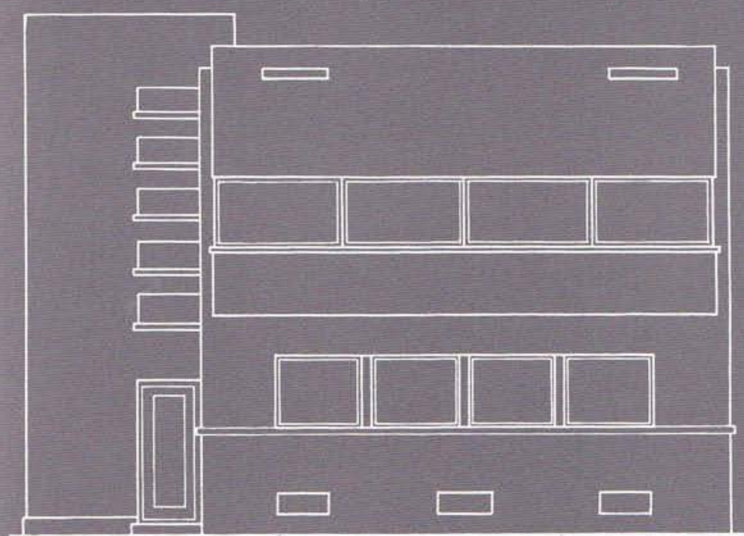
plan parter/ground floor plan

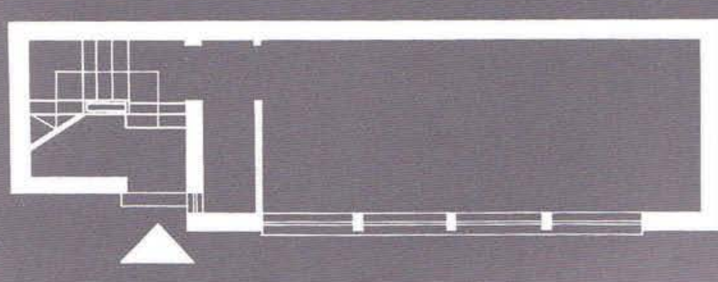
plan etaj/upper floor plan

Laboratorul:/Laboratory:
fatadă spre stradă
street facade











16. Imobilul Clara Iancu

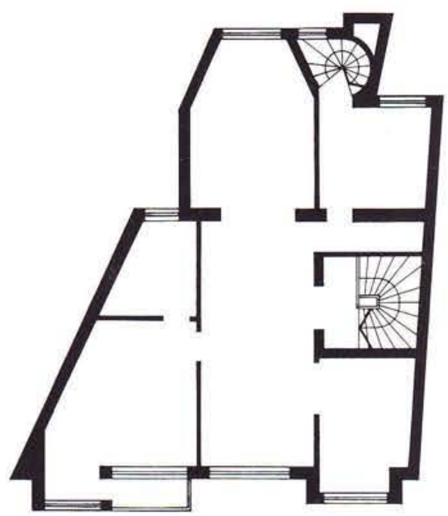
16. Clara Iancu Building

Strada Caimatei nr. 20, București.
Proiect autorizație: mai 1931.
Publicat în *Contimporanul* nr. 102/1932.
Imobil de apartamente, parter și 4 etaje.

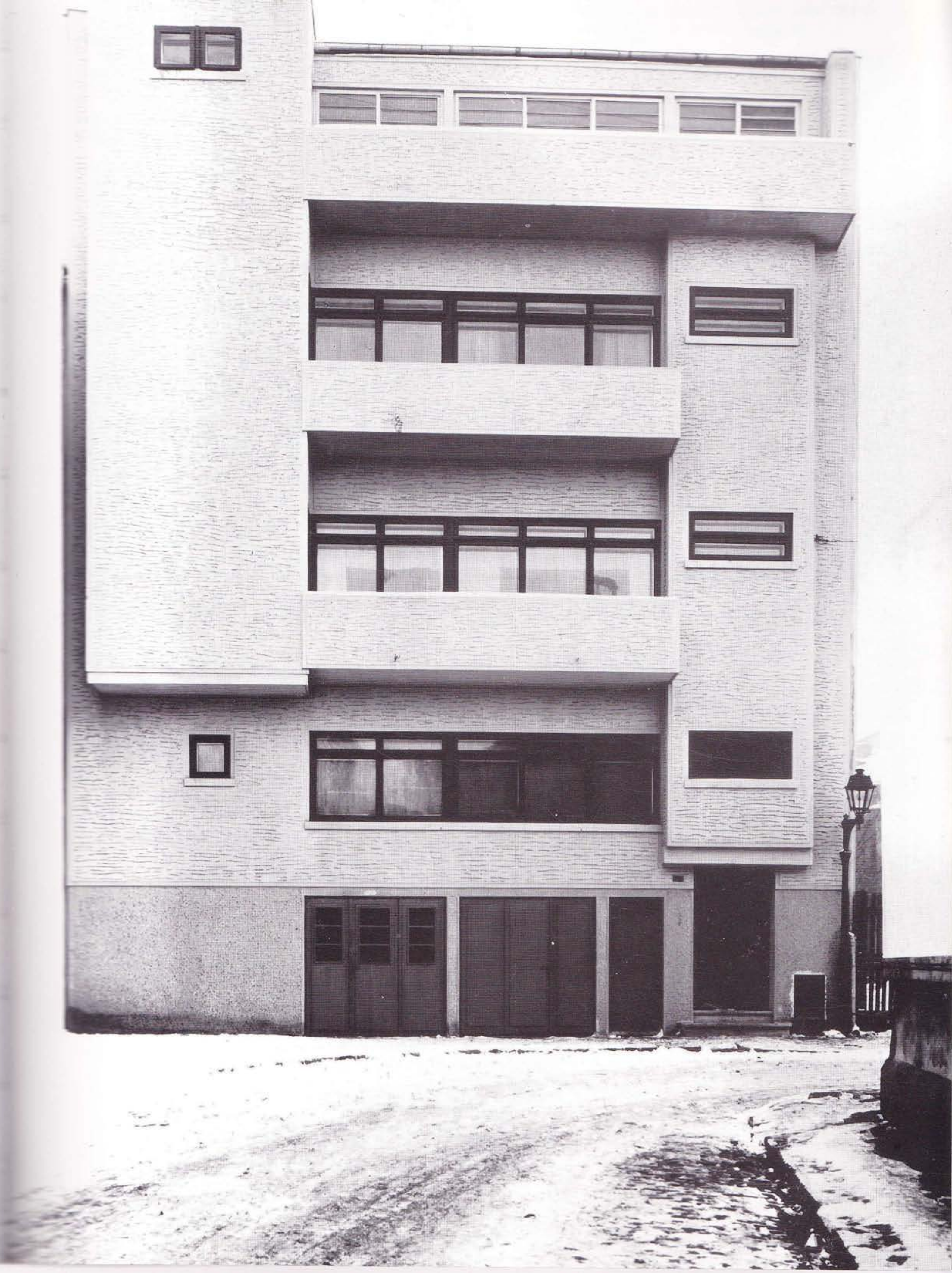
20 Caimatei Street, Bucharest.
Building permit: May 1931.
Published in *Contimporanul* no. 102/1932.
Block of flats; ground floor and 4 upper floors.

Construit pe numele soției sale, pe o stradă mică în zona centrală a orașului, imobilul a fost finanțat de Iancu. Familia va și locui aici începând din 1931. Tot aici se afla, probabil la ultimul nivel, *Biroul de Studii Moderne* al fraților Iancu.
Conține câte un apartament pe fiecare etaj, parterul – ușor îngropat – fiind ocupat de garaje și servicii. Construit pe o parcelă îngustă și alipit la construcțiile vecine, toate accesele se fac prin fațada principală; de aceea, parterul este tratat ca un soclu cu o suită de uși, în care accesul principal se detașează discret, pus în valoare mai ales prin compoziția plastică a etajelor superioare.
Acest imobil este mai ales un studiu de fațadă, oarecum pe linia deschisă de vila Fuchs. Folosirea de elemente exclusiv ortogonale și plate creează o aparență de rigiditate, care este contrazisă însă, atât de dinamismul cât și de sculpturalitatea compoziției. Dinamica este creată de deplasarea pe înalțime a celor două registre verticale și de asimetria articulării lor prin parapeții balcoanelor. Sculpturalitatea este obținută prin gradarea pe adâncime a diferitelor suprafețe decroșate din planul fațadei. În plus, delicatețea și acuratețea tratării tâmplăriei din planul cel mai retras, peste care se suprapun elementele decroșate, creează un efect de mare complexitate.

It was built for his wife in a small street in central Bucharest, and financed by Janco himself. Since 1931 the Jancos lived there and the Brothers Janco's *Office for Modern Studies* was probably located on the top floor.
There is one flat on each floor; on the ground floor – slightly sunken – there are garages and service rooms. Built on a narrow parcel and attached to the neighbouring buildings, it can be accessed only through the front facade; that is why the ground floor looks like a base course with a series of doors, among which the main front door is discretely marked by the composition of the upper floors.
This house is mainly a facade study, somehow on the line initiated by the Fuchs Villa. The almost exclusive use of rectangular and flat elements creates an apparent stiffness, which is only contradicted by the dynamism and sculptural design of the composition itself. The dynamism of the building issues from the vertical shift of the two vertical registers and from their asymmetrical joint through the balcony parapets. The sculpted design is obtained by the gradual recess of various projecting areas in the facade plane. Moreover, the smooth and accurate treatment of the carpentry work in the most recessed plane, overlapped by the projecting elements, creates a complex effect.



plan etaj curent
upper floor plan



17. Vila Paul Wexler

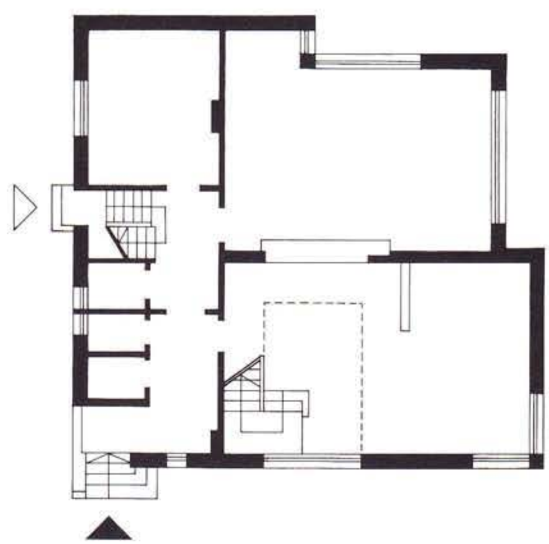
17. Paul Wexler Villa

Strada Grigore Mora nr. 36, București.
Proiect autorizație: iunie 1931.
Publicată în *Contimporanul* nr. 102, ian.1932 și în Alberto Sartoris *Gli Elementi dell'architettura rationale*, Milano 1932.
Locuință unifamilială, parter și 2 etaje.

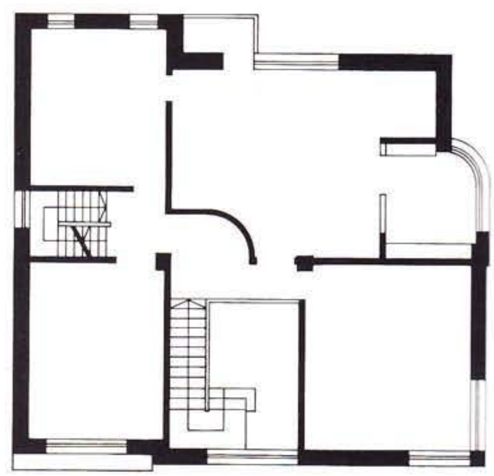
36 Grigore Mora, Bucharest.
Building permit: June 1931.
Published in *Contimporanul* no. 102, January 1932; in Alberto Sartoris, *Gli Elementi dell'Architettura Rationale*, Milano, 1932.
One-family house; ground floor and 2 upper floors.

Construită pentru o familie foarte avută, în noul cartier rezidențial de vile din nordul capitalei, prezintă o distribuție interioară foarte funcțională, cu spațiile diurne comunicante, cu gol peste o zonă a holului și cu o mare *terasă-grădină*, parțial locuibilă, la ultimul nivel.
Este un volum foarte simplu, aproape un cub, suprafețele mari de zidărie imprimându-i o anume masivitate.
Fațada principală exprimă destul de clar distribuția interioară. Este o articulație prin contrast a două zone: pe de o parte, suprafața dominantă de plin, în care se decupează ferestrele camerelor și ale casei scării, pe de altă parte, registrul vertical ce se desfășoară peste intrare cu retrageri succesive, al cărui colț se dematerializează treptat până la loggia terasei.
Semnificativ este faptul că tocmai această casă a fost aleasă de Iancu pentru a fi publicată în lucrarea de anvergură europeană a lui Sartoris, dedicată arhitecturii moderne.

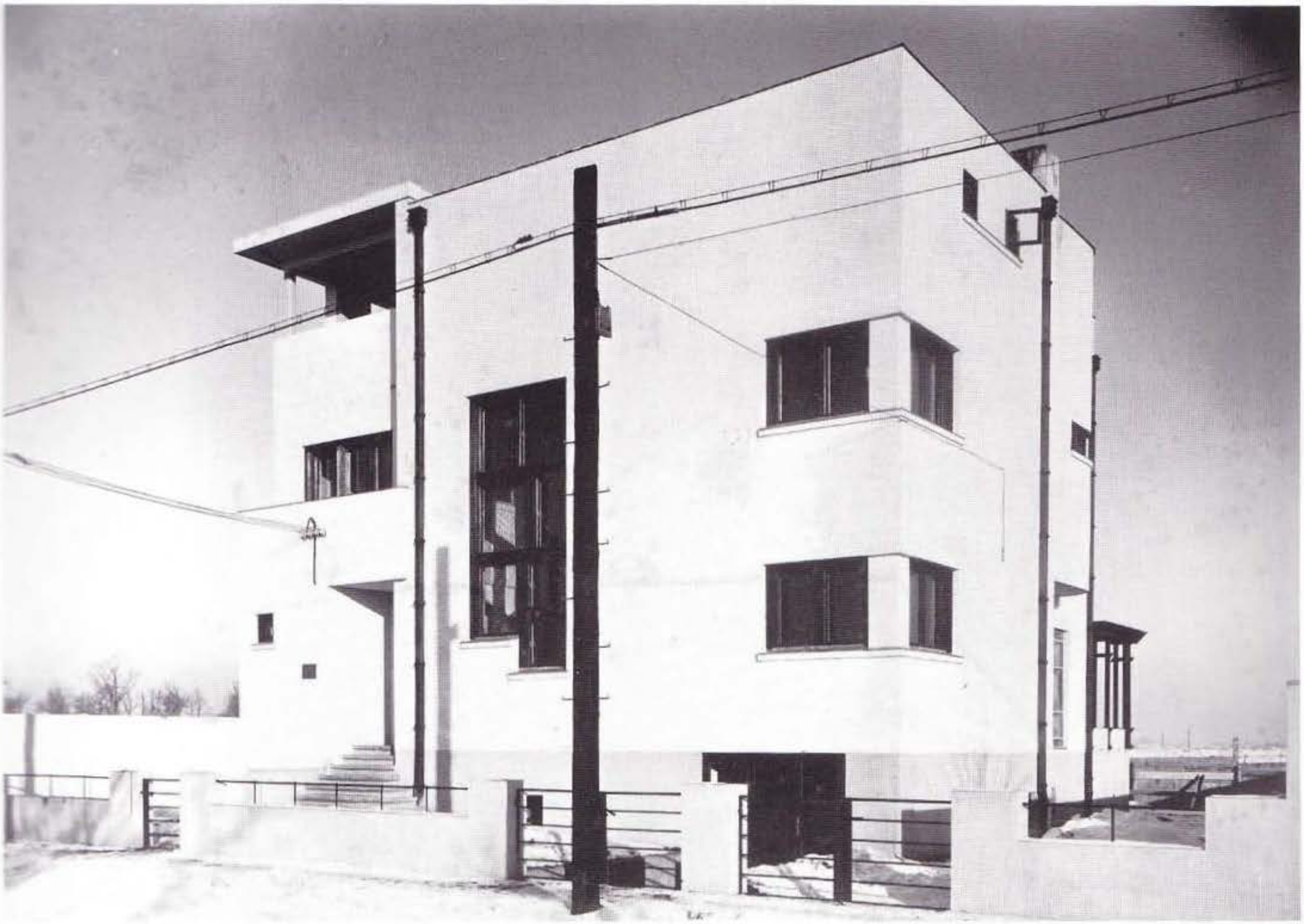
It was built for a well-to-do family in the new residential district in the north area of the city. It displays a very functional interior space distribution, with communicating living spaces, a large void spanning over an area of the hall, and a big *garden-terrace* and some additional rooms, on the top floor.
The building itself is a plain volume, almost a cube-like shape, with large spans of masonry that imprint an overall massive character on the building.
The main facade clearly reads the interior partition. In fact, it is a contrastive articulation of two areas: on the one hand, a prevailing compact surface, where the windows of the main rooms and the staircase open, while on the other hand, there is the vertical register that unfolds over the entrance, with its successive recesses, that gradually dematerializes towards the terrace loggia.
Significantly, Janco himself chose this dwelling to have it published in a work on modern architecture, a major European reference book in architecture.



plan parter/ground floor plan



plan etaj/upper floor plan



18. Vila Jean Juster

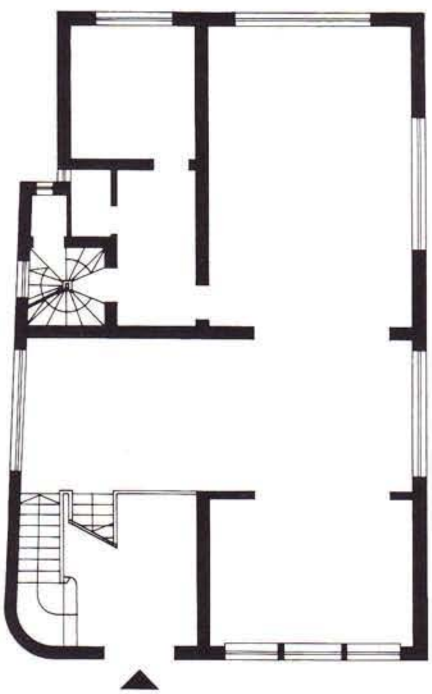
18. Jean Juster Villa

Strada Silvestru nr.51 (nr. 75), București.
Proiect autorizație: septembrie 1931.
Locuință unifamilială, parter și 3 etaje, ultimul nivel parțial.

51/75/ Silvestru Street, Bucharest.
Building permit: September 1931.
One-family house; ground floor and 3 upper floors; partial top floor.

Construită pentru bancherul Juster, într-o zonă centrală, este o locuință foarte luxoasă, desfășurată în principal pe nivelurile 1 și 2, parterul fiind ocupat de garaje și anexe de serviciu, iar nivelul ultim, de camere de serviciu și de un solariu cu dotările lui. Cele două niveluri principale comunică printr-un gol peste zona de acces a holului. Marcel Iancu a proiectat pentru interior vitrouri cubiste, mobilier, lămpi și a aplicat scheme de culoare, așa cum o dovedesc fotografiile de epocă găsite.
Casa are o formă foarte simplă, excepție făcând latura dinspre stradă, care prezintă o compoziție complexă de mare sculpturalitate.
Pentru prima oară, Marcel Iancu exprimă scara principală în fațadă, printr-un volum cilindric avansat, conferindu-i astfel un rol esențial în compoziție.
Volumul simplu și complet plin al scării intră în contrast cu restul fațadei, modelată în mai multe niveluri de adâncime prin mari suprafețe plane de plinuri sau goluri, decupate și decroșate în diferite feluri. Articularea dintre aceste elemente majore se face și prin planurile balcoanelor, dar mai ales prin copertina solariului. Aceasta este elementul cel mai abil și mai spectaculos al compoziției, pentru că, deși foarte delicată în raport cu celelalte elemente și detașată de volumul scării, este – paradoxal – elementul cel mai unificator. În plus, schimbă centrul de greutate al compoziției, dematerializează cumva zona de articulație, imprimând astfel fațadei o anumită suplețe. Fără această copertină, volumul clădirii ar apărea greoi, ceea ce, din nefericire, s-a și dovedit prin demolarea copertinei după cutremurul din 1977.

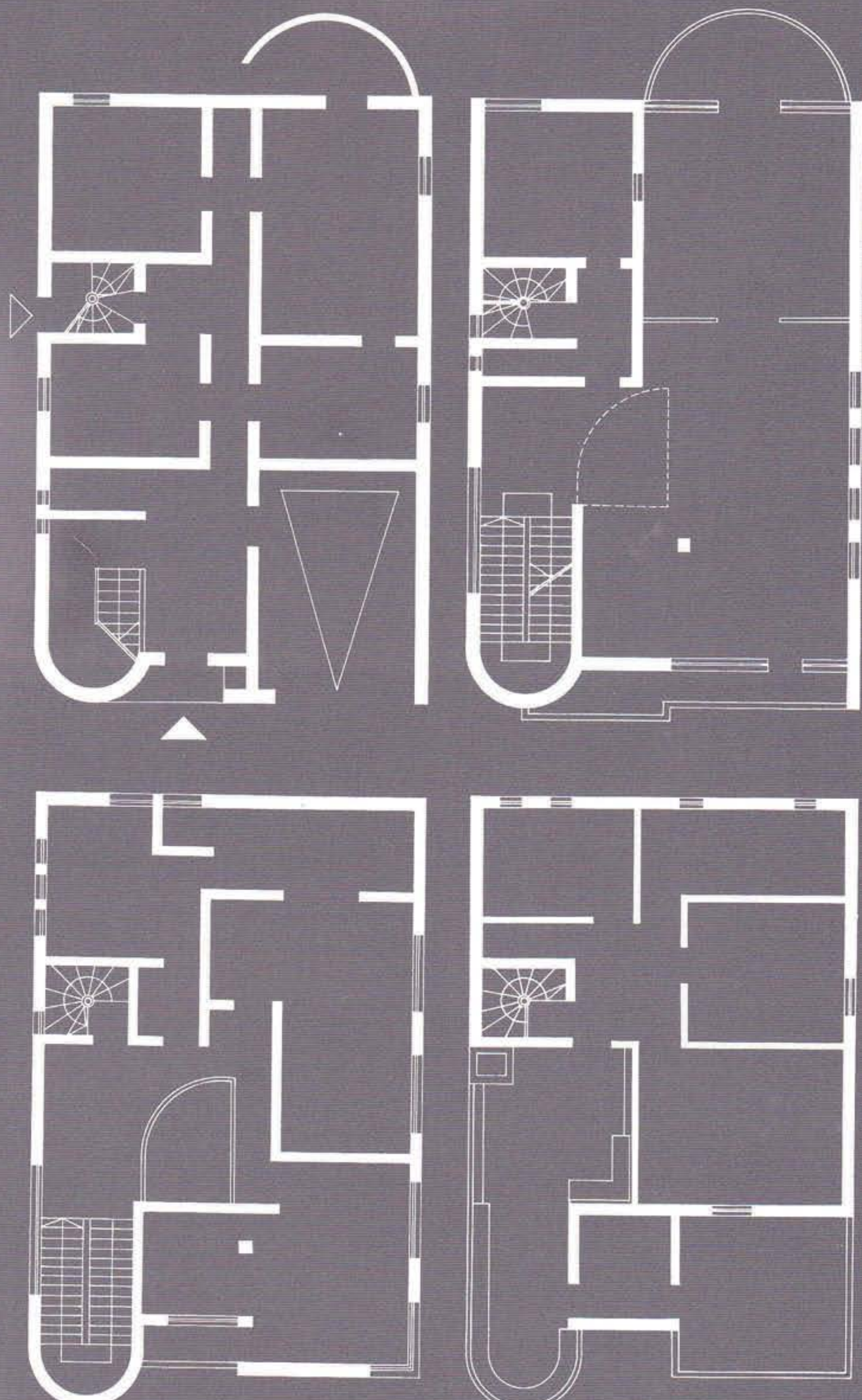
This villa was built for Jean Juster, a banker, in the central area of Bucharest, and it is indeed a luxurious dwelling. It spans over the first and second floor while the ground floor houses garages and annexes. On the top floor there are the solarium with its necessary equipment and some service rooms. The two main floors communicate through a void space that stretches over the access area of the hall. Marcel Janco designed cubist stained glass windows, pieces of furniture, and lamps for the interior decoration and applied certain colour schemes as the period photographs show it.
The house is simply shaped, excepting the front facade which displays a complex sculptural composition.
For the first time, Janco designed the main staircase within the facade, by employing a protruding cylindrical volume, that plays an essential role within the composition.
The simple and compact volume of the staircase contrasts with the rest of the facade, which is molded in several levels of depths obtained through a skillful interplay of openings and flat compact surfaces, cut out or projected in various manners. These major elements are articulated through the parapets of the balconies, and especially through the canopy of the solarium. In fact, this is the most skillful and stunning effect of the composition; though quite delicate as to the other elements and separated from the staircase volume; nevertheless, it forms the major unifying element. Moreover, it shifts the gravity centre of the composition, and somehow dematerializes the articulation area thus making the facade look quite supple. But for this canopy, the whole volume would be quite massive, which, unfortunately, happened after the damages produced by the 1977 earthquake, when it was demolished.



plan parter/ground floor plan













This building, designed for Marcel Janco's brother-in-law, J. Costin, is erected on a narrow and deep alley in the city centre. It adjoins the neighbouring buildings, the one on the right side, being built by Janco too. It seems that the left side building was built by Marcel Janco as well, though no evidence has been found yet.
The architect's family lived on the first floor, while Janco's studio was on the ground floor. According to some of his contemporaries' recollections, the walls of his flat were covered with frescoes and the furniture, mostly built-in, was designed by Janco himself.
The final facade looked entirely different from the one proposed in his project, and indeed far more interesting than the latter as concerns the aesthetic treatment. The composition of the front facade is very simple, a horizontal display of parapets and stripped windows, which are sided by two unequal vertical registers, differently treated. Over this very clear compositional pattern, the architect applied various types of profiles that bring in an additional graphic element and enhance its complexity.

19. Imobilul Jacques Costin

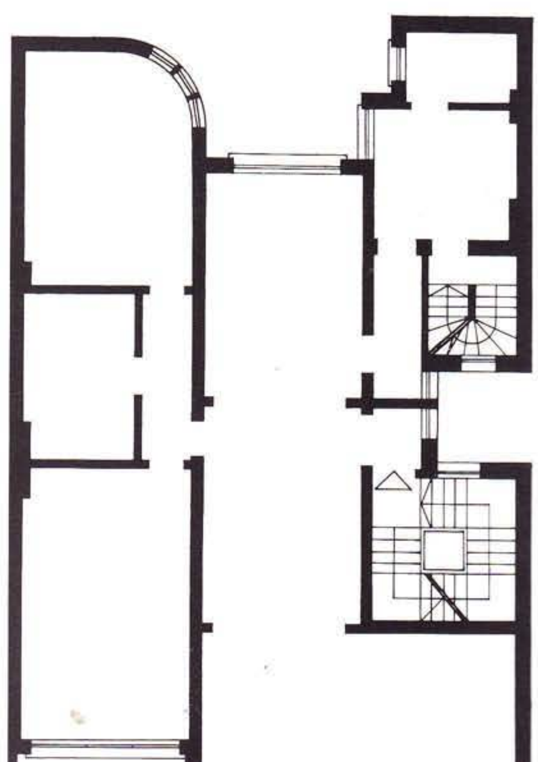
19. Jacques Costin Building

Strada Paleologu nr. 5, Bucureşti.
Proiect autorizaţie: februarie 1933.
Imobil de apartamente, parter şi 3 etaje.

5 Paleologu Street, Bucharest.
Building permit: February 1933.
Block of flats; ground floor and 3 upper floors.

Imobilul este construit pentru fratele soţiei lui Marcel Iancu, J. Costin, pe o parcelă îngustă şi adâncă din centrul oraşului. Este alipit de clădirile vecine, imobilul din dreapta fiind construit tot de Marcel Iancu, iar imobilul din stânga probabil tot de el, deşi nu există încă o dovadă certă a acestui fapt.
Arhitectul a locuit cu familia sa în apartamentul de la etajul 1 şi tot aici, la parter, a avut şi atelierul. Potrivit unor amintiri ale contemporanilor, apartamentul avea pereţii acoperiţi cu fresce, iar mobilierul - în majoritate încastrat în perete - era proiectat tot de Iancu.
Faţada construită este total diferită de faţada din proiectul de autorizaţie şi mult mai interesantă ca plastică decât aceasta. Este la prima vedere o compoziţie foarte simplă, o alternare de plin şi gol în benzi orizontale, încadrată de două registre verticale inegale şi diferit tratate. Peste această tramă compoziţională foarte clară arhitectul aplică diverse tipuri de profile, care imprimă faţadei un efect grafic suplimentar şi îi conferă o mai mare complexitate.

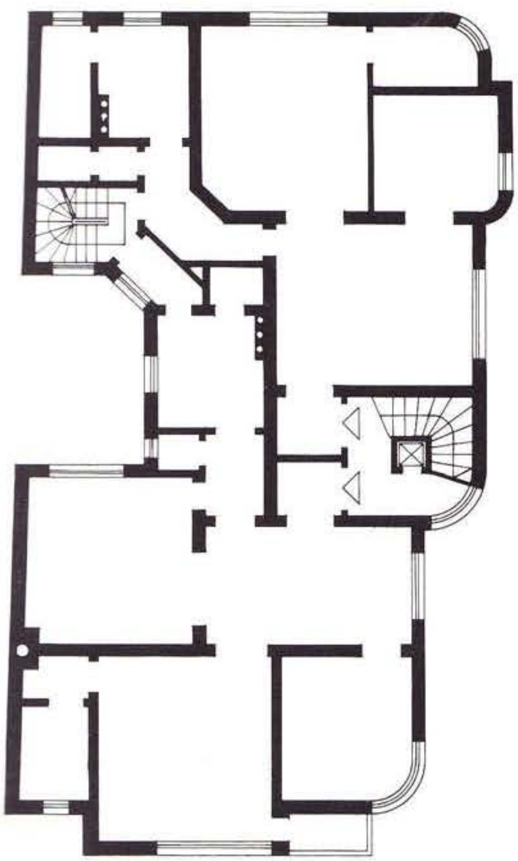
plan etaj curent
upper floor plan



învecinat cu imobilul J. Costin, este un imobil de raport cu câte două apartamente relativ modeste pe fiecare etaj.
Deși ar fi putut să creeze o desfășurare unitară între cele două fațade alăturate, Iancu a proiectat o fațadă autonomă, urmărind un alt procedeu compozițional. El recurge la folosirea elementului vertical în porte-a-faux din care se nasc orizontalele balcoanelor, element care revine frecvent în proiectele sale din anii '30.

This tenement house neighbours the J. Costin building, and has two relatively modest flats on each floor.
Janco should have created a unitary development of the two adjoining facades, instead he chose to design an autonomous facade and pursued a different compositional manner. He appealed to the vertical projecting bar that generates the horizontals of the balcony, a frequent compositional element of his projects in the 1930s.





plan etaj curent
upper floor plan

20. Imobilul Clara Iancu

20. Clara Iancu House

Strada Paleologu nr. 5 bis, Bucuresti.
Proiect autorizatie: iulie 1933.
Imobil de apartamente, parter si 3 etaje, ultimul nivel retras.

5 Paleologu Street, Bucharest.
Building permit: July 1933.
Block of flats; ground floor and 3 upper floors; recessed top floor.

21. Institutul de Climato-Terapie Bucegi

21. The Bucegi Sanitarium

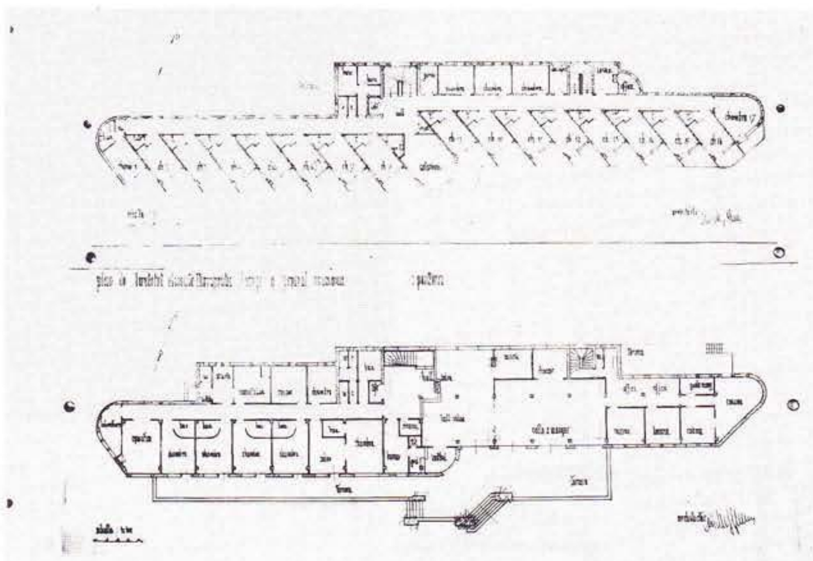
Valea Râșnoavei, Predeal.
Construit în 1934.
Publicat în Alberto Sartoris *Gli Elementi dell'architettura funzionale*, Milano 1941 și în presa locală.
Sanatoriu, parter și 3 etaje; 46 de paturi.

Râșnoavei Valley, Predeal.
Built in 1934.
Published in Alberto Sartoris, *Gli Elementi dell'Architettura Funzionale*, Milano 1941, and in the Romanian magazines.
Sanitarium building ground floor and 3 upper floors; accommodating 46 patients.

Construit de doctorii L. Câmpeanu, M. Popper și H. Teodoreanu, lângă Predeal, într-o vale muntoasă la 1067 m altitudine, este unul dintre primele sanatorii private din România pentru tratarea bolilor pulmonare. Datorită publicității care i s-a făcut în presa vremii, este poate cea mai cunoscută clădire de Marcel Iancu.
Având un standard ridicat de dotare, clădirea are o organizare funcțională foarte clară: la parter, spațiile de tratament și de cazare a doctorilor, separate prin zona intrării de spațiile comune pentru pacienți (salonul polifuncțional cu cabină de proiecție cinematografică, sala de muzică, fumoarul și sufrageria legată de zona bucătăriilor), la etajele 1 și 2, camerele de cazare cu terase, solariul comun și serviciile de etaj, ultimul nivel fiind probabil total ocupat de servicii.
Clădirea este o lamă îngustă și lungă, a cărei formă este determinată de organizarea planimetrică a etajului curent, un simplu tract, în care camerele de un pat sunt înșiruite pe latura sudică, latura de nord fiind ocupată parțial de servicii și de trei camere mai modeste de două paturi, cu grup sanitar comun. Monotonia desfășurării lamei este întreruptă cu abilitate în zona centrală, rezultând două aripi ușor

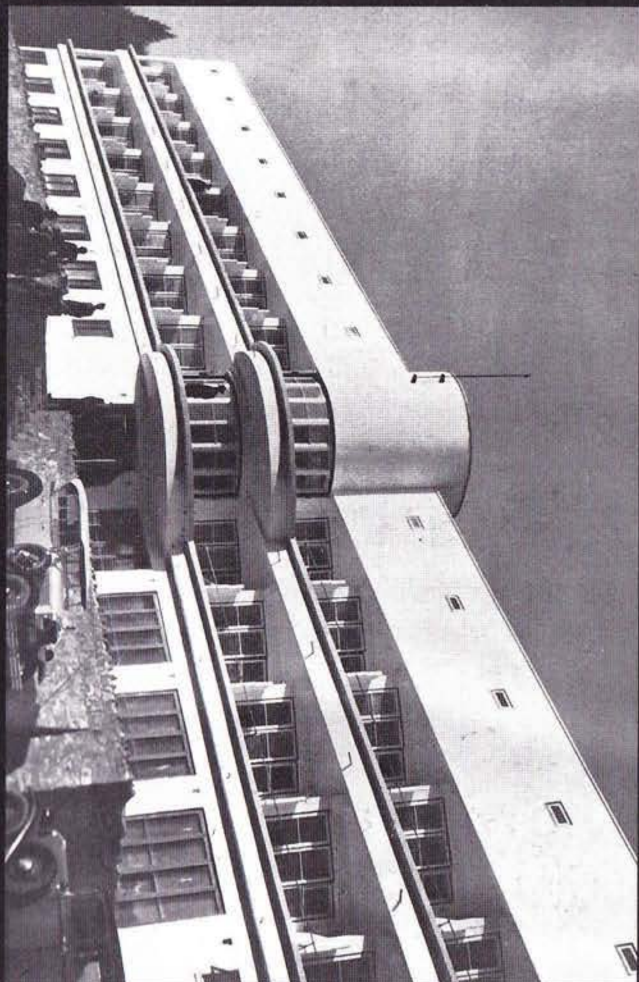
The clients, dr. L. Câmpeanu, dr. M. Popper, and dr. H. Teodoreanu, commissioned the Brothers Janco to design a sanitarium building near Predeal, in a mountain valley, at 1067 m altitude. This was among the first private establishments for lung disease cure in Romania. Due to the extensive advertising, it became Janco's most known building.
Benefiting from a high standard of equipment, the building displays a clear functional organization. On the ground floor, the entrance area stands between the treatment areas and doctors' flats on one side and the patients' recreation areas (*i.e.* the multi-functional room with cinema facilities, music room, smoking area, dining room connected to the kitchen). On the first and second floors the architect placed several wards opening onto terraces, a solarium, and service rooms; the uppermost floor probably housed the administration offices.
The building looks like a long and narrow slab, owing its shape to the planimetric organization of the current floor, a simple tract whose rooms are strung on the southern side, while the northern side is partially occupied by services and three lesser equipped double rooms, and one toilet. This monotony is skillfully broken in the central area, generating

plan parter, plan etaj curent
ground floor plan,
upper floor plan

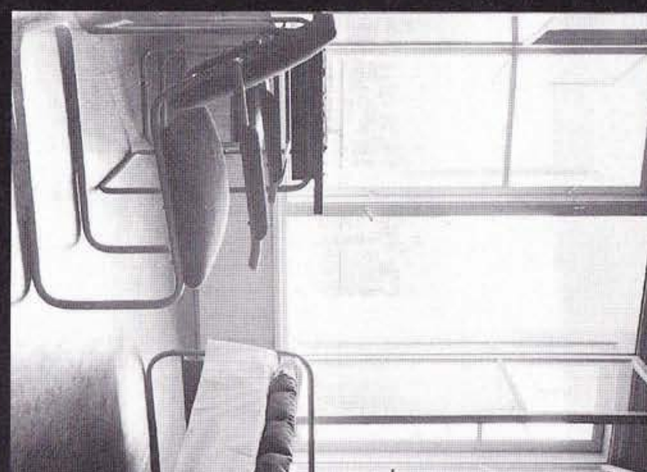


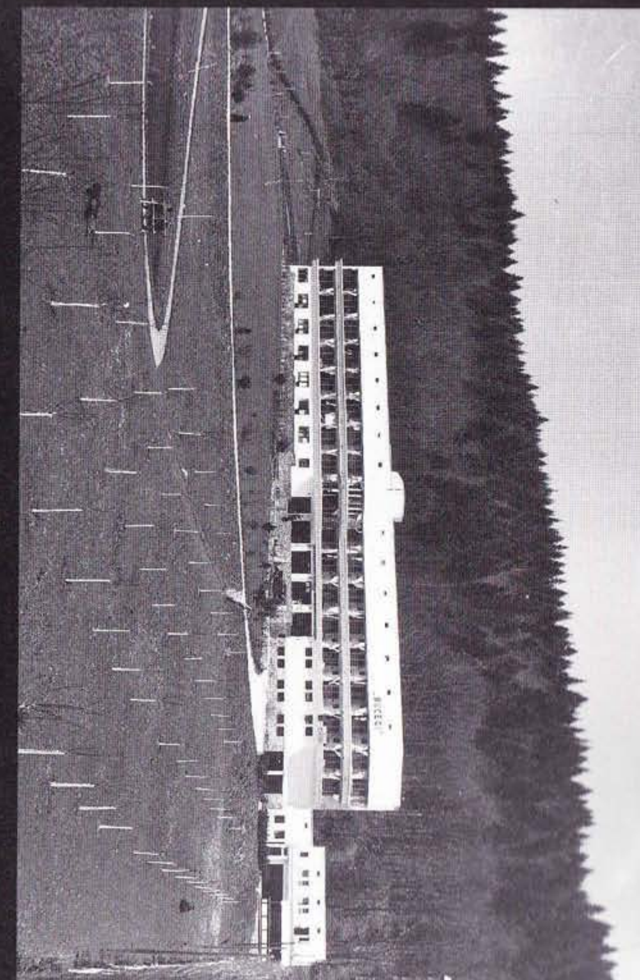
decalate în jurul articulației curbe pe care o constituie solariul comun, astfel încât planul capătă varietate și o anumită mișcare. Aceasta este accentuată și de dispunerea oblică a camerelor, a căror terase captează astfel lumina de sud-est.
Volumul clădirii capătă astfel o fragmentare discretă, unificată prin plastica generală, care folosește foarte puține elemente: cele două registre puternic vibrate ale etajelor de cazare sunt încadrate de benzile albe mai masive ale parterului și ultimului nivel. Duritatea ortogonalității este îmblânzită de curburile colțurilor și solariului central, și de delicatețea profilaturii parapeților de la etajele 1 si 2.
In general plastica volumetrică a clădirii neagă orice agresivitate, ceea ce face ca modernitatea ei abstractă să se integreze cu gingășie în peisaj.
Marcel Iancu s-a ocupat în detaliu și de proiectarea interioarelor. Mobilierul metalic, cromatica pereților, pardoselile cu linoleum, simplitatea detaliilor din etajele de cazare sunt un manifest al igienismului, în vreme ce spațiile comune din parter sunt elaborate plastic de arhitect pe linia amenajărilor interioare ale vilelor sale.

two slightly uneven wings around the curving articulation of the solarium, thus the overall plan being given some variety and dynamism. This feature is emphasised by the oblique positioning of the rooms that enjoy the south-east sunlight.
The volume of the building acquires a discretely elaborated fragmentation that finally is merged into the overall aesthetic expression, which, in fact, uses only a reduced range of elements: the two powerfully vibrated rows of the accommodation floors, surrounded by the white and massive stripes of the ground floor and top floor. The stiffness of the rectangular shape is tamed by the curved corners and solarium line, as well as by the delicate parapet profile of the first and second floor.
On the whole, the volumetric aesthetics of the building denies any kind of aggressiveness, helping the abstract modernity integrate smoothly into the landscape.
Marcel Janco was deeply involved in the interior design of the building as well. The metal furniture, the chromatics of the walls, the linoleum flooring, the simplicity of design details for the accommodation floor come up as a genuine manifesto of hygienism,









22. Imobilul Solly Gold

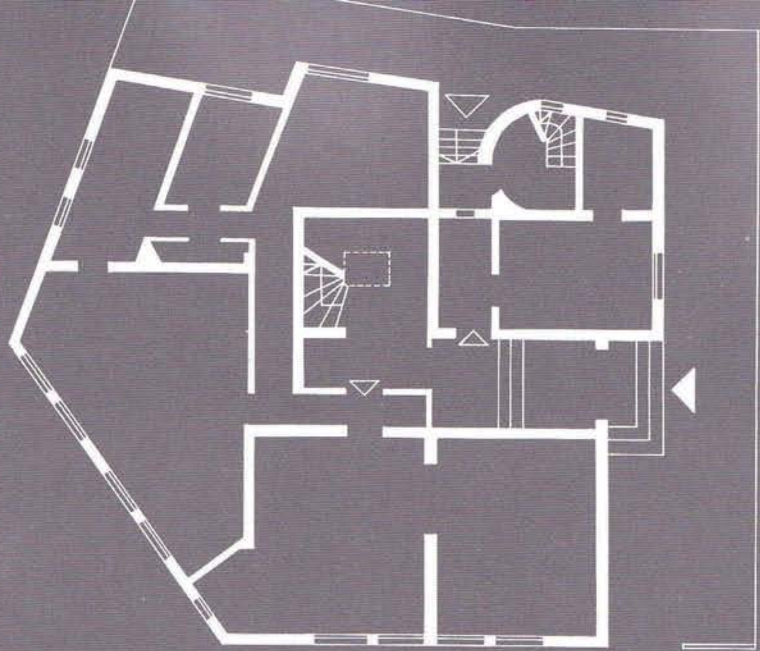
22. Solly Gold Building

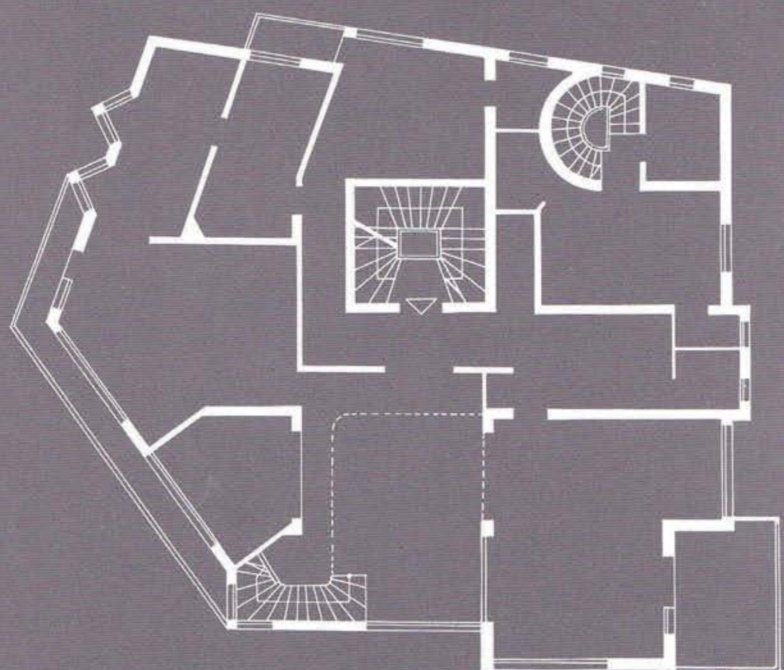
Bulevardul Domniței nr. 34 (Hristo Botev nr. 38), Bucuresti.
Proiect autorizatie: martie 1934.
Imobil de apartamente, parter și 3 etaje.

34 Domnitei Boulevard (38 Hristo Botev Street), Bucharest.
Building permit: March 1934.
Block of flats; ground floor and 3 upper floors.

Este un mic imobil de raport foarte luxuos, cu patru apartamente de mărimi diferite, amplasat la o intersecție de străzi în centrul negustoresc al Bucureștiului.
Forma în plan a imobilului este un pentagon neregulat, cu trei laturi aliniate la stradă, apartamentele organizându-se în jurul scării principale, plasată central. Accesul în imobil, inițial pe una dintre laturile dinspre stradă, este plasat pe latura din dreapta.
Apartamentele sunt abil stăpânite, dar, ca și în alte cazuri, forma neconvențională a unor încăperi pare mai degrabă rezultatul constrângerilor exterioare, decât al unor căutări spațiale în sine. Cel mai interesant este apartamentul cu gol pe două niveluri, de la etajul 2. Este singurul proiect în care Marcel Iancu încearcă să realizeze o cameră de zi cu supantă, la vremea aceea un simbol al modernității. În toate celelalte clădiri în care face astfel de goluri cu dublă înălțime ele se găsesc peste holul de repartiție.
In ceea ce privește plastica exterioară, volumul clădirii se dezvoltă în mod neașteptat atât pe verticală, cât și în parcurgerea fațadelor.
Descompunerea volumetrică este foarte evidentă, privită dinspre intersecție: plecând de la convexitatea netedă a parterului, fațada este astfel modelată încât se desface într-o articulare de volume inegale, care creează o concavitate puternică, în care pare săpată terasa de peste etajul 2.
Pe de alta parte, privită dinspre dreapta, clădirea oferă un spectacol arhitectural cubist, rectangular, în care parapeții desprinși din elementul în porte-a-faux ies în console îndrăznețe peste intrarea în curte. Nimic nu lasă să se întrevadă felul în care acest limbaj aproape brutalist se transformă într-o vibrație de accente verticale pe o mare suprafață oarbă, în fațada din stânga. Astfel, fațada de colț devine elementul major de articulație dintre două fațade complet diferite ca tratare. Ele se articuleaza atât prin întrepătrundere, în spațiul concavității de la ultimul nivel, cât și prin unificare pe orizontală, în care parapeții continui ai celor două balcoane joacă un rol foarte important.
Această clădire pare să reprezinte o sinteză dintre cele două linii compoziționale deschise de imobilul Iancu (1926) și de vila Fuchs (1927). Este probabil cel mai spectaculos imobil proiectat de Marcel Iancu, îmbinând o organicitate de tip expresionist cu elemente de factură cubistă.

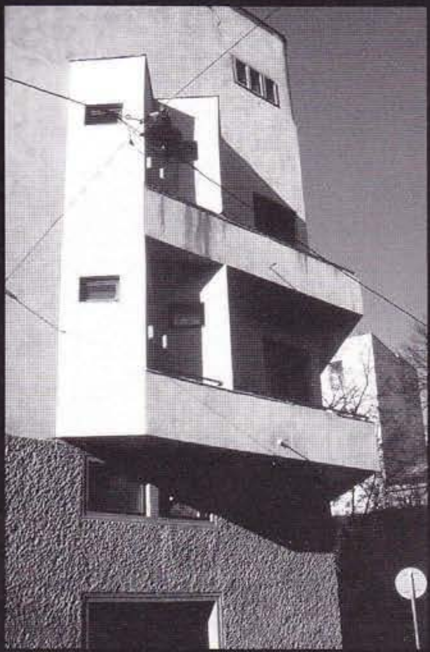
It is a small and luxurious tenement house with four flats of different sizes, located in the commercial centre of Bucharest.
The shape of the house is an irregular pentagon, with three of its sides lined to the streets; the flats are placed around the main central staircase. Initially, the building entrance was on one of its street sides, while now it can be accessed only through its right side, from the courtyard.
However, the ultimate result bears such a powerful sculptural effect, being so skillfully mastered, that the initial motivation becomes irrelevant. The most interesting flat is the one on the second floor, with double height void space. It was the only project where Marcel Janco wanted to create a living room with a gallery, an attribute of modernity at that time. Wherever he designed such double height void spaces he placed them above the distribution hall.
As concerns the aesthetics of the exterior, the building volume develops unexpectedly both vertically and along the facades. The volumetric decomposition becomes obvious from the street crossing. Starting with the smooth convex form of the ground floor, the facade unfolds its articulation of unequal volumes, generating a powerful hollow space, where the terrace above the second floor seems to be carved.
On the other hand, if you look at it from the right side, the building reveals a cubist, rectangular architecture, where the parapets generated by the projecting bar spring outward on bold cantilevers over the courtyard entrance. There is no hint that would make one perceive how this almost brutal language shifts to a vibration of vertical accents spreading over a wide blind surface on the left facade. Thus the corner facade becomes the major articulation element between two completely different facades. These do not only penetrate each other in the hollow space on the top floor, but also horizontally merge with the continued parapet line of the two balconies, which play an important role.
This building seems to be a synthesis of two compositional directions, originally explored in the Janco Building (1926) and the Fuchs Villa (1927). It is probably the most spectacular building that Janco ever designed, since he joined expressionist organicity and cubist elements.











Amplasat într-o zonă negustorească veche a orașului, făcând front la stradă și la o piațetă circulară, este cel mai înalt imobil construit de Iancu și se înscrie în linia generală a modernismului bucureștean.
Se compune din două tronsoane, fiecare cu scară principală proprie, dar cu un singur acces principal și cu o singură scară de serviciu, comune pentru ambele. Cele trei scări sunt oarecum grupate și orientate spre curtea de lumină. Etajul curent cuprinde două apartamente și o garsonieră pe fiecare tronson, dovedind o anumită grijă de raționalizare a spațiului. În rest, apartamentele nu prezintă nici o preocupare de modernizare, ele urmând tradiția uzuală a locuirii bucureștene cu hol central de distribuție, neluminat direct.
Fațada concavă și îngustă dinspre piațetă are o oarecare dinamică. Este soluționată asemănător cu alte fațade construite de Iancu, cu caracteristicul element vertical în porte-a-faux - marcat de un fel de turn de capăt - din care pornesc orizontalele balcoanelor. Acestea se continuă, cu intermitențe, și pe fațada laterală, dând naștere unui joc de planuri în profunzimea fațadei și asigurând continuitate. Astfel, fațada laterală este mult mai plată, plastica ei fiind mai degrabă o grafică de suprafață, realizată printr-un desen de profile.

This block of flats is located in the old commercial area of the city, facing the street and a small round plaza. It is the tallest building built by Janco, and stylistically belongs to the general line followed by the Bucharest modernism.
It is composed of two units, having their own main staircase each , but only one main entrance and one backside staircase shared by both units. The three staircases are somehow grouped and oriented towards the pit of light. The current floor of each unit contains two flats and a studio-flat, proving a certain concern as to space economy and organization. However, the flats themselves do not show any preoccupation at all for modernization; instead they follow the local tradition of an indirectly lit distribution hall.
The concave and narrow facade overlooking the plaza shows its own dynamics. It is similarly approached as the other facades designed by Janco, with the well-known projecting bar, marked by a kind of end tower, that generates the horizontals of the balconies. Although locally interrupted, they stretch along the side facade as well, thus creating both continuity and discrete interplay of planes in the depths. The aesthetic interest of this much flatter side facade especially lies in the graphic effect of the profiles applied.

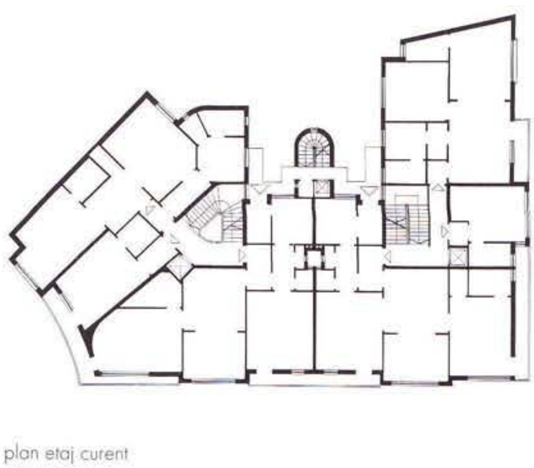


23. Imobilul Frida Cohen

23. Frida Cohen Building

Strada Stelea Spătarul nr. 17, Bucuresti.
Proiect autorizatie: mai 1935.
Imobil de apartamente, parter și 7 etaje, ultimele două niveluri retrase.

17 Stelea Spătaru Street, Bucharest.
Building permit: May 1935.
Block of flats; ground floor and 7 upper floors; the last two floors are recessed.



plan etaj curent
upper floor plan

24. Imobilul Alexandrescu

24. Alexandrescu Building

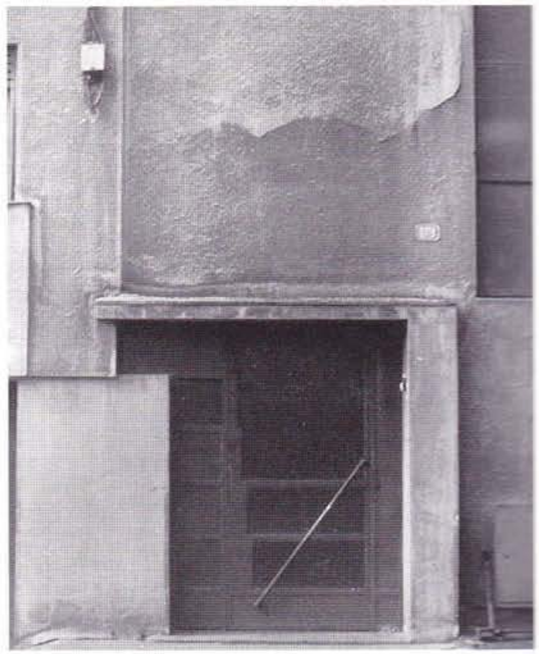
Strada Traian nr. 179, Bucuresti.
Proiect autorizatie:
mai 1935.
Imobil de apartamente, parter și
2 etaje, peste demisol
cu garaje.

179 Traian Street, Bucharest.
Building permit: May 1935.
Block of flats; ground floor and
2 upper floors; garages in the
semi-basement.

Marcel Iancu a primit probabil această comandă prin intermediul lui Mircea Eliade, fratele doamnei Alexandrescu, pe care îl cunoștea.
Construit într-o zonă veche centrală a orașului, este un mic imobil de raport cu câte un apartament luxos pe nivel.
Se înscrie pe linia micilor imobile proiectate în a doua jumătate a anilor '30, cu fațada îngustă dinspre strada foarte simplă și la o scară domestică. Desfășurarea lungă dinspre curte este mai spectaculoasă, deși fără căutări plastice deosebite. Singurul accent pe fațada principală îl formează balcoanele de la etajele 1 si 2, plasate în consolă la extremitatea stângă a clădirii și care constituie elementul de articulare cu fațada laterală.

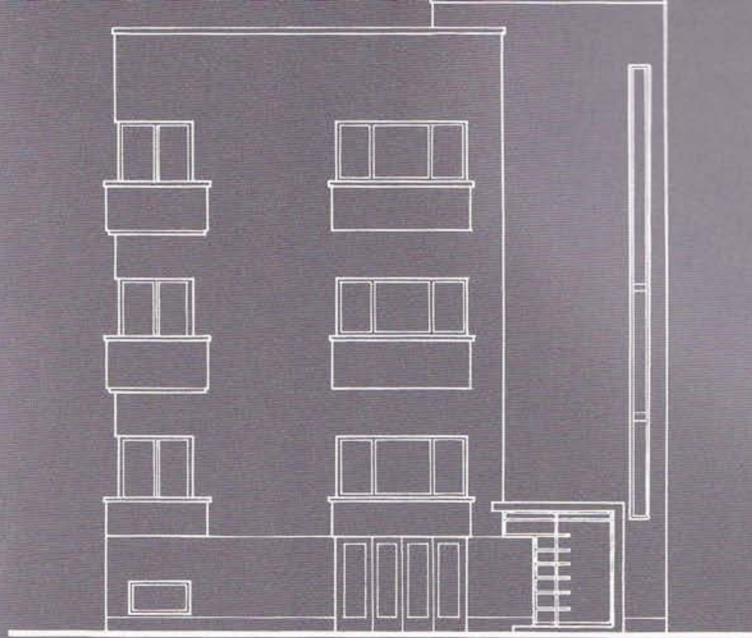
Marcel Janco was probably commissioned by Mircea Eliade, whom he knew, to design this house for his sister, Mrs. Alexandrescu.
This tenement house with one luxurious apartment on each floor is built in an old central area of Bucharest.
It belongs to the small block of flats line that Marcel Janco designed in the late 30s, defined by a narrow, very simple facade facing the street and a quite domestic scale. The long development to the courtyard, however, is more spectacular, though no special aesthetic pursuits can be traced here either. The only notable accent on the front facade belongs to the first and second floor balconies cantilevered at the left end of the building, helping the articulation of the side facade.

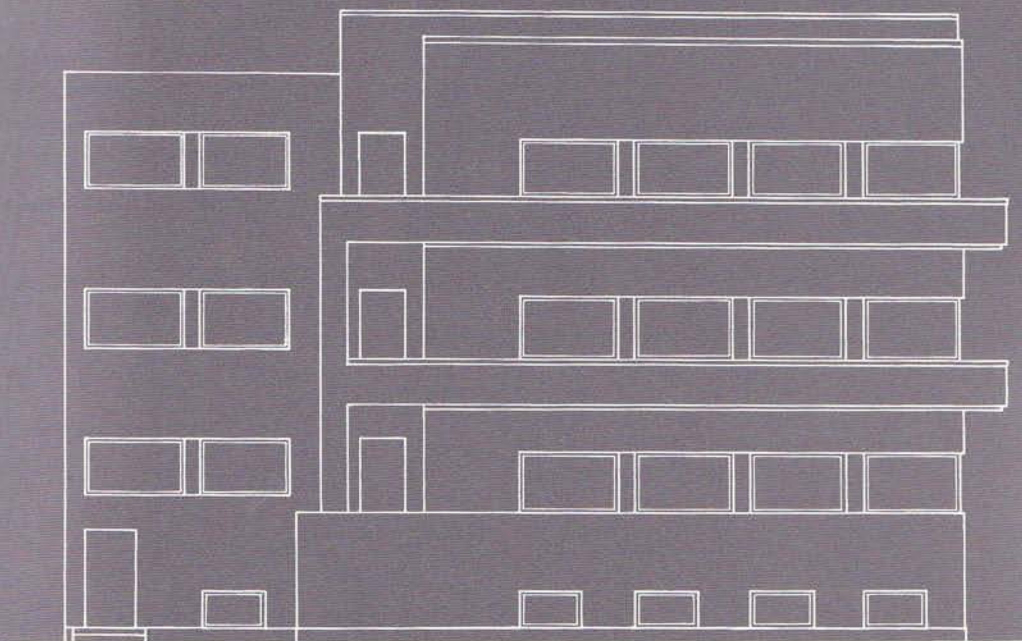


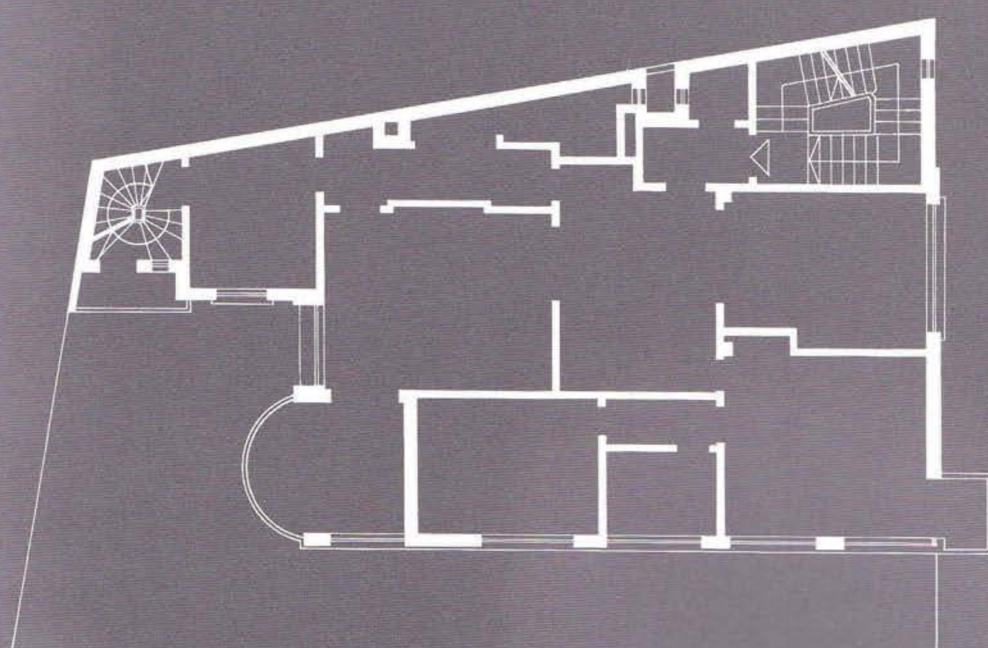


fațadă spre stradă
street facade

fațadă laterală/side facade

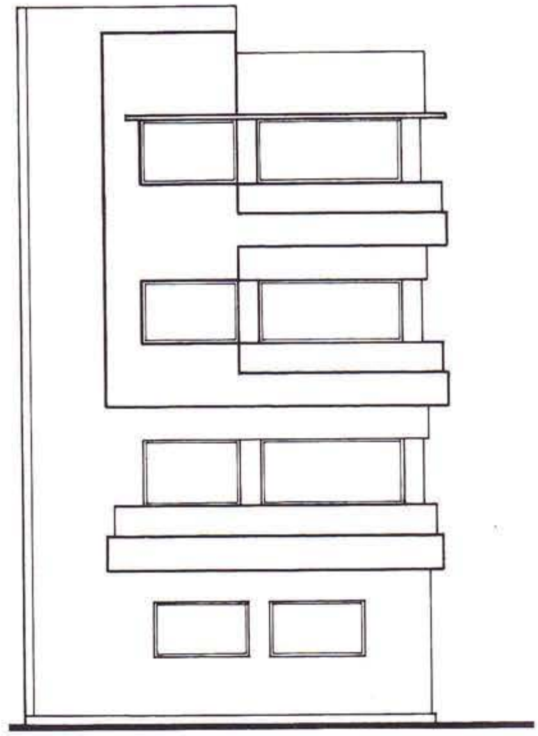








Built in the same residential area as the Chapier building, it is obviously a real estate investment. Its aesthetic expression does not show any special pursuit, the architect merely following his own stylistic formula, fitting it into the overall line of the late 30s Bucharest modernism. The executed facade is even less interesting than the one drawn on the project.



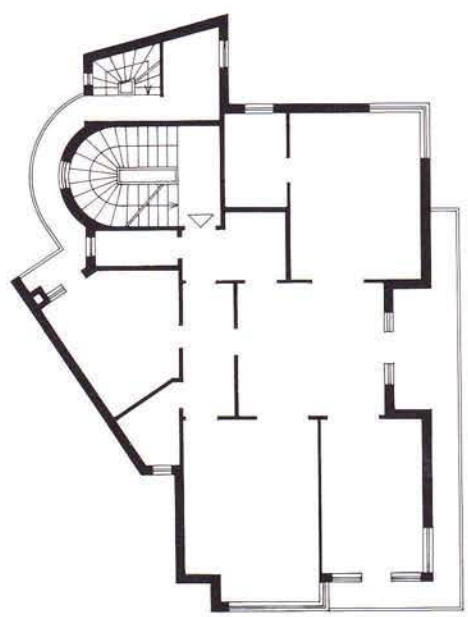
25. Imobilul Poldi Chapier

25. Poldi Chapier Building

Strada Dimitrie Onciu nr. 16 A, București.
Proiect autorizație: iulie 1935.
Imobil de apartamente, parter și patru etaje.

16 A Dimitrie Onciu Street, Bucharest.
Building permit: July 1935.
Block of flats; ground floor and 4 upper floors.

Construit în același cartier cu locuința Chapier, acest imobil este evident o investiție imobiliară cu scop lucrativ.
Ca expresie plastică nu denotă o căutare deosebită, arhitectul urmărindu-și oarecum propria rețetă stilistică, și încadrându-se în lina generală a modernismului bucureștean din a doua jumătate a anilor '30. Fațada executată este chiar mai puțin interesantă decât cea propusă în proiectul de autorizație.



fațadă spre stradă
street facade

plan etaj curent
upper floor plan

26. Imobilul Bazaltin

Construit pentru societatea Bazaltin, societate prosperă de construcţii de poduri şi pavaje, este unul dintre foarte rarele proiecte ale lui Marcel Iancu care depăşesc sfera arhitecturii strict rezidenţiale. Deşi clădirea cuprinde – în proporţie covârşitoare – apartamente, semnificaţia ei este dată de cerinţa de exprimare a prestigiului societăţii.
Acest sediu urma să ocupe două parcele care mărgineau piaţa Jianu, al cărei regim de construcţie impus de regulament era de cartier de vile, cu înălţime maximă de 14 m, total nesatisfăcătoare pentru emfaza cu care societatea voia să se reprezinte.
In urma unui schimb de memorii şi avize între societatea Bazaltin şi Comisiunea Specială pentru Aplicarea Regulamentului de Construcţiuni şi Alinieri, primăria cedează insistenţelor societăţii şi permite construirea unui imobil cu şase etaje, ultimele trei retrase în gabarit. Argumentele arhitectural urbanistice aduse de societate, de a căror formulare este greu de crezut că Iancu era străin, sunt în fapt juste: suprafaţa foarte mare a pieţei Jianu, cu o rază de 120 m, trebuie susţinută de un front mai înalt de 14 m, cel puţin punctual, ca pandant al intrării în parc.
Clădirea, astăzi destul de modificată, cuprindea trei mari zone funcţionale: în centru, sediul societăţii, cu hol pentru public, sala de consiliu, birourile direcţiei şi birouri pentru funcţionari; în dreapta, un splendid apartament pe mai multe niveluri, ale cărui fastuoase spaţii de primire se deschid spre grădina din spate, iar în stânga, imobilul de raport, cu două apartamente şi două garsoniere pe nivel. Cele trei zone sunt foarte strâns articulate în compoziţia planimetrică, dar cu minime legături funcţionale între ele. Fiecare zonă are propriul acces, pe faţada principală.
Volumul predominant este cel al imobilului de raport, puternic modelat în registre verticale de înălţimi diferite şi diferit tratate, în care Iancu va folosi un vocabular de evidentă influenţă Art-deco.
Remarcabil este însă modul în care arhitectul va articula acest volum – parter şi şapte etaje – cu volumul – parter şi 3 etaje – parţial al celorlalte două zone funcţionale, verticalitatea tăioasă a imobilului de apartamente fiind transformată gradat într-o desfăşurare orizontală, echilibrată în final de masivitatea suprafeţelor pline, plane şi curbe, care încheie compoziţia. Rezultă o abilă tranziţie de la o scara monumentală a imobilului la scara domestică a cartierului.
Unitatea vizuală a compoziţiei volumetrice, ca şi inedităţul ei, se bazează foarte mult pe efectele de suprapunere a corpurilor de clădire, din diferite direcţii de privire, favorizate de repartiţia planimetrică. Evident că Marcel Iancu a căutat consecvent o dinamizare a pieţii, aşa cum se afirma, de altfel, şi în motivaţia urbanistică expusă.

26. The Bazaltin building

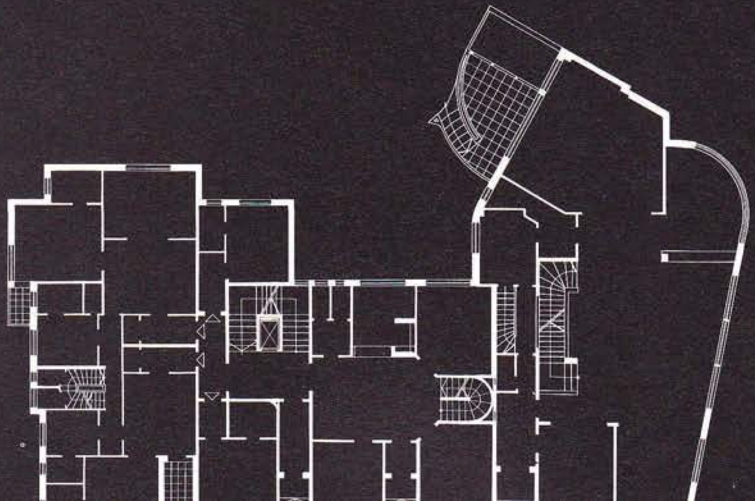
Built for the Bazaltin Company, a very successful company specialized in bridge and road construction , this one is counted among Janco's rare projects, as it went beyond residential architecture. Although the building mostly contains flats, its significance lies in the major requirement to enhance the prestige of the company.
The building was to cover two plots bordering the Jianu Circle, where the low rise residential area regulation was imposed. The maximum 14 m height of the accepted buildings was quite frustrating for a company seeking to show its prestige.
As a result of the memoranda that the Balzaltin Company sent to the *Special Board for the Implementation of Building and Alignment Regulation* , the municipality finally gave up its firm opposition and allowed the construction of a 6-storied building, while the last three floors had to be recessed. The kind of logical urban and architectural arguments brought about point to Janco's authorship: the very large open surface of the Jianu Circle, with a radius of 120 m has to be sustained by a taller front, at least punctually, meant to balance the park entrance.
The building, which is very much altered today, comprised 3 main functional areas. In the centre there is the headquarters of the company, consisting of a waiting room, a board meeting room, the directors' offices, and clerk offices. On the right side there is a lavishly luxurious flat stretching over several floors. Its elegant reception spaces open onto the backyard garden. On the left side there is a tenement building with two flats and two studio flats on each floor. The three areas are closely articulated in planimetric composition but their functional ties are minimal. Each area has its own entrance on the main facade.
The prevailing volume belongs to the tenement house, which is powerfully molded in vertical registers of unequal heights and different treatment, for which Janco appealed to an obvious Art-Deco vocabulary. However, the truly remarkable feature is the way the architect succeeded in articulating this ground floor and 7 upper floor volume with the ground floor and 3 upper floor volume housing the other two functional areas. The sharp vertical line of the block of flats gradually turns into a horizontal development finally balanced by the massive, compact, flat and curved surfaces, that end up the whole composition. Thus a skillful transition from the monumental scale of the building to a more homely one characterizing the residential area is achieved.
The visual unity of the volumetric composition, as well as its originality, lies in the overlapping effects of the volumes – as it can be seen from different angles – favoured by the planimetric distribution. Obviously, Marcel Janco sought to impress a certain dynamism on the Circle space, as mentioned in the urban-planning argumentation for this construction.

Şoseaua Jianu, parcela 13-14 (Piaţa Aviatorilor nr.2), Bucureşti. Proiect autorizare: iulie 1935. Sediu de societate cu imobil de apartamente, parter şi 7 etaje.

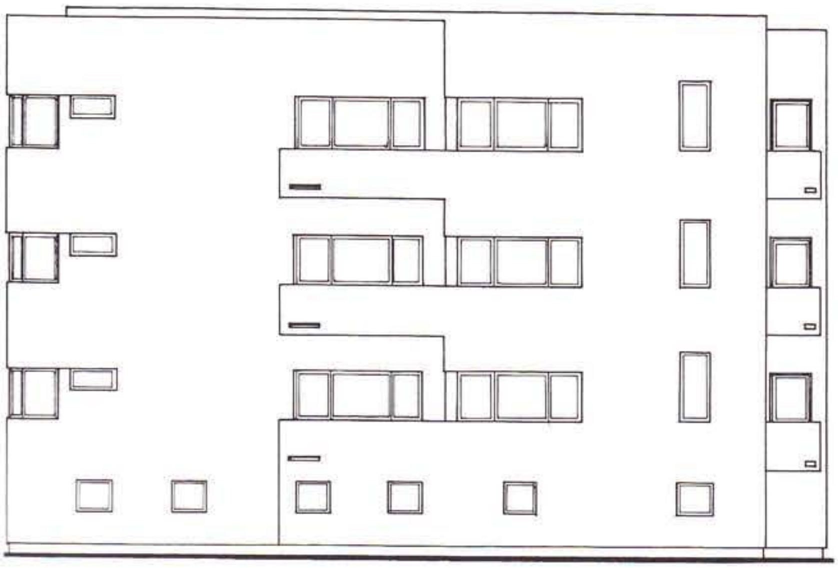
Jianu Road, plot 13-14 (2 Aviatorilor Square), Bucharest. Building permit: July 1935. Company headquarters and block of flats, ground floor and 7 upper floors.

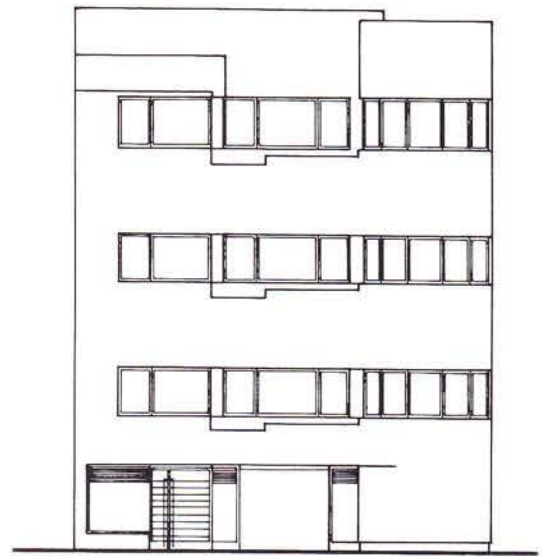
▷ plan parter/ground floor plan











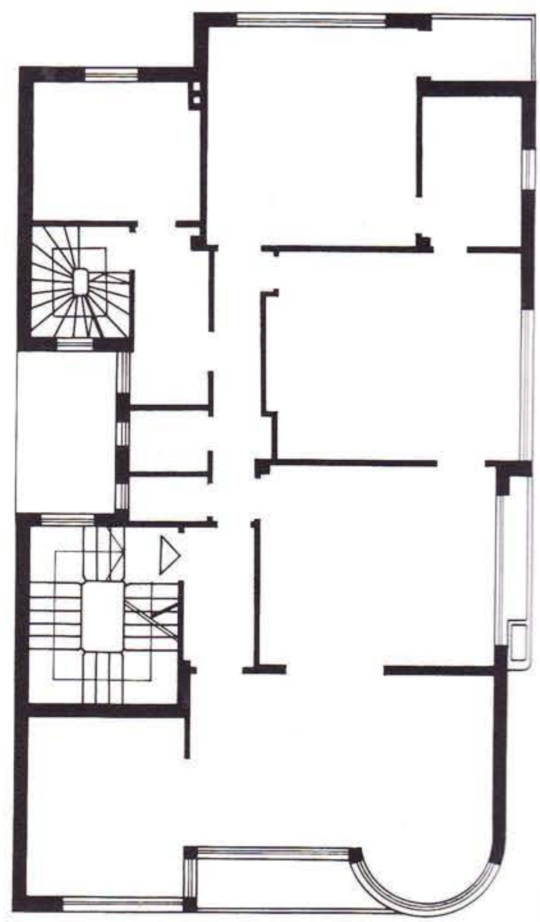
27. Imobilul Eugen Carniol

27. Eugen Carniol Building

Strada Aviator Ştefan Protopopescu lot 10 (strada Dăniceni nr. 10), Bucureşti.
Proiect autorizaţie: iulie 1935.
Imobil de apartamente, parter şi 3 etaje.

Aviator Ştefan Protopopescu, parcel 10 (10 Dăniceni Street), Bucharest.
Building permit: July 1935.
Block of flats, ground floor and 3 upper floors.

Construit în cartierul rezidenţial de nord, este un mic imobil de raport, cu câte un apartament spaţios la fiecare etaj, parterul cuprinzând intrare, garaj şi anexe de serviciu.
Volumul imobilului apare ca un paralelipiped cu muchia dinspre stradă preluată de un semicilindru, care racordează cele două faţade. Suprafeţele faţadelor sunt modelate pe adâncime, relieful celei de la stradă fiind mai accentuat. În principiu, este folosit pe ambele faţade acelaşi element arhitectural specific lui Marcel Iancu, registrul vertical decroşat din care pleacă orizontalele balcoanelor, astfel plasat încât să orienteze compoziţiile spre semicilindrul care la unifică.



Built in the northern residential district of the city, this is a small tenement house, with one spacious flat on each floor. The ground floor houses the garage and service annexes.
Its volume looks like a parallelepiped whose edge facing the street is taken over by a semi-cylinder that ties the two facades. The surfaces are molded in depth and the street facade is comparatively more emphasised. Both facades share Marcel Janco's specific architectural element – a vertical register

faţadă laterală/side facade

faţadă spre stradă
street facade

Amplasat într-o zonă centrală de mică înălțime, la intersecția cu o veche arteră negustorească a Bucureștiului, imobilul domină vecinătățile, fiind unul dintre cele mai mari proiecte de acest tip ale lui Marcel Iancu.
Este un imobil de raport luxos, a cărui tratare plasti că se înscrie într-o linie de căutări arhitecturale mai complexe și caracteristice, linie care se regăsește în mai toate imobilele proiectate în acea perioadă.
Compoziția sculpturală a fațadei dinspre strada principală subliniază verticalitatea (prin elementul în porte-à-faux din care se nasc parapeții balcoanelor, articulat cu panoul orb de zidărie) și orientează toate elementele către joncțiunea cu fațada laterală. Astfel, curgerea curbă a benzilor orizontale care urmează a se desfășura continuu pe fațada laterală, se dezvăluie din ușoara suprapunere a planurilor celei dintâi. Această suprapunere orientată de planuri decalate este un procedeu folosit adesea de arhitect în proiectele sale din perioada respectivă. Intrarea este marcată de un registru vertical discret de mici balcoane și de un baso-relief semnat de Milița Pătrașcu.



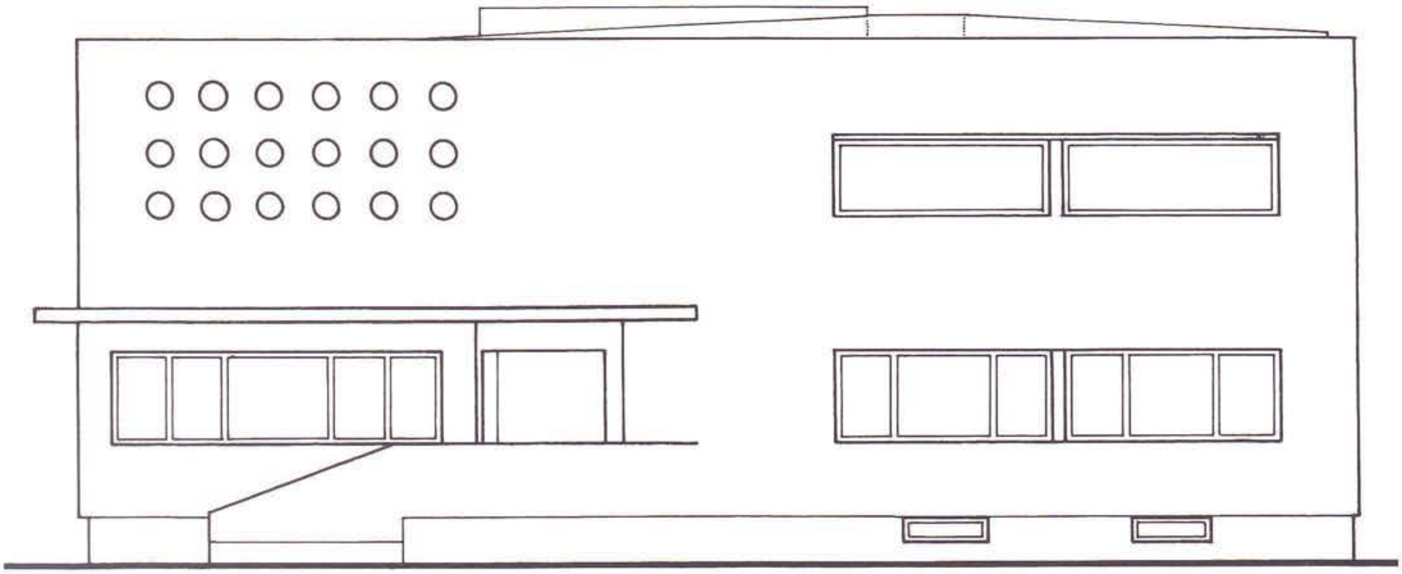
Located in a low-rise central area, at the crossroads of old commercial thoroughfares in Bucharest, this building towers its neighbourhoods and it is one of Janco's largest projects of this kind.
It is a luxurious tenement house, whose aesthetics is compatible with a line of complex architectural pursuits characterizing all his designs in that period.
The carved composition of the main street facade emphasises its verticalness (through the projecting bar that generates the parapets of the balconies, articulated with the blind masonry panel) and directs all the elements towards the junction with the side facade. Thus the curving flow of the horizontal bands, that run uninterruptedly along the side facade, springs from below the slight overlapping of planes of the former. This rather directed overlapping of uneven planes was a common device in his projects of that time.
The entrance is marked by an inconspicuous vertical register with small balconies and a base-relief by Milița Pătrașcu.

28. Imobil proprietar necunoscut

28. A building of an unidentified owner

Strada Pictor St. Luchian nr. 3, București.
Proiect autorizație : inexistent în arhive – probabil 1935.
Imobil de apartamente, parter și 5 etaje, ultimul nivel retras.

3 Pictor St. Luchian Street, Bucharest.
Building permit; not found in the archives, probably 1935.
Block of flats; ground floor and 5 upper floors; recessed top floor.



△

fațada spre stradă
street facade

30. Vila Hermina Hassner

30. Hermina Hassner Villa

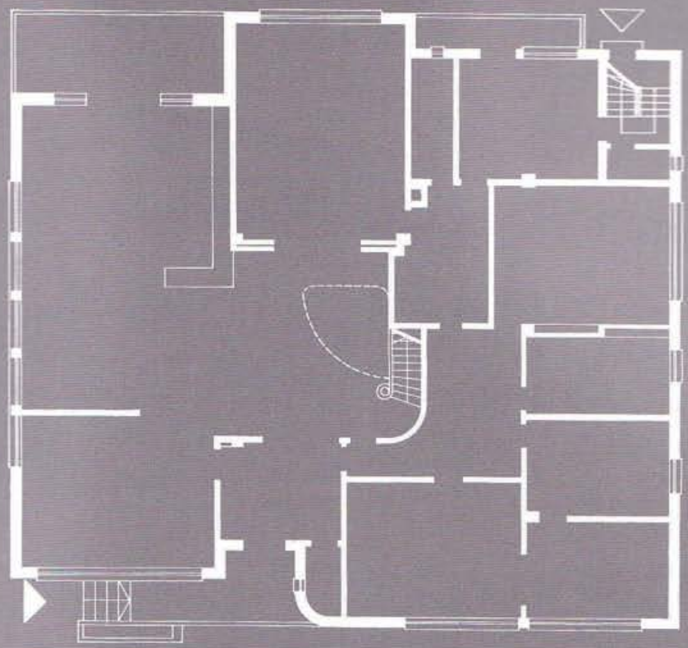
Parcul Jianu, parcela 18-19 (strada Pictor Iscovescu nr. 32), București.
Proiect autorizație: martie 1937.
Locuință unifamilială, parter și etaj.

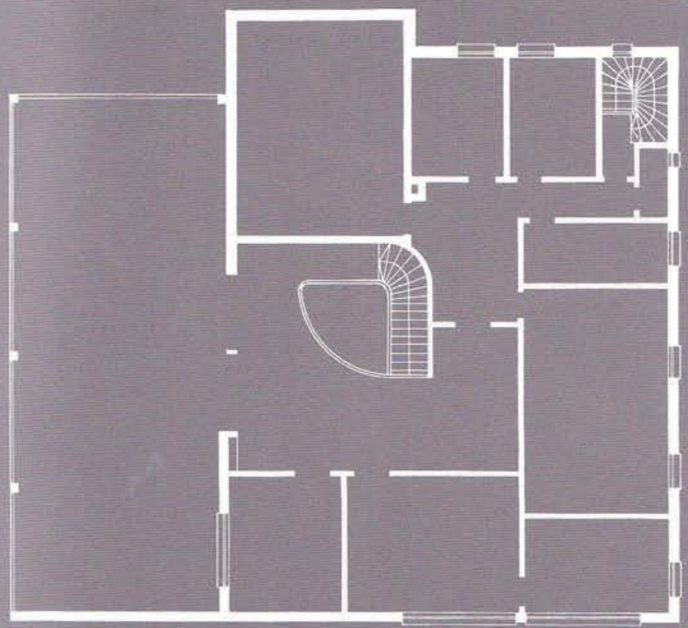
Jianu Park, plot 18-19 (32 Pictor Iscovescu Street), Bucharest.
Building permit: March 1937.
One-family house; ground floor and upper floor.

Este unul dintre ultimele proiecte din România, realizat după o perioadă în care Marcel Iancu construise în special imobile de raport, alunecând treptat în folosirea unor formule compoziționale repetitive. Programul și bugetul vilei bancherului Hassner îi vor permite din nou să experimenteze.
Vila ocupă o suprafață de 260 mp la sol, pe două parcele din zona rezidențială de nord, locuirea desfășurându-se în principal la nivelul parterului. Etajul este compus dintr-o serie de camere, probabil pentru oaspeți, grupate în jurul holului cu gol al scării, o imensă terasă solariu și anexe de serviciu.
Clădirea se dezvoltă predominant pe orizontală, fațada principală fiind o articulare dintre marile mase de zidărie albă cu ferestre în bandă, insolitul zid perforat care închide spre stradă solariul și zona mai fragmentată a intrării.
Austeritatea ortogonală a exteriorului face și mai neașteptată exuberanța plastică a interiorului, atât cât poate fi reconstituit din fotografiile de epocă și din ceea ce s-a mai păstrat. Plastica interioară utilizează un repertoriu variat de forme curbe, ce se regăsesc atât în stâlpii rotunzi, casa scării și golul holului, cât mai ales în mobilierul fix din hol și în denivelările subtile ale plafoanelor.
În același timp, Iancu va integra în plastica de interior, așa cum o făcea adesea, pictură, sculptură și vitrouri cubiste. Peste șemineul din hol se găsea o frescă făcută după celebra sa pictura *Jardins du Luxembourg* (1928), iar intrarea era marcată de un baso-relief executat de Milița Pătrașcu, ambele dispărute.

This is one of the last projects that Janco designed in Romania. It was also achieved after a period when he had designed tenement houses by gradually exhausting his compositional formula. However, this time, the house programme and the budget (Hassner was a banker) allowed for new experiments.
The villa covers 260 sq. m. stretching over two plots in the northern residential district of Bucharest. The dwelling itself mainly occupies the ground floor, while on the first floor there is a series of rooms, possibly guest rooms, grouped around the distribution hall with the void of the staircase; a wide solarium and annexes are placed on the top floor.
The building is almost exclusively a horizontal composition, whose main facade stands for an articulation of the wide and white masonry surfaces with ribbon windows, the strange punched wall that encloses the solarium as to the street space, and the fragmented area of the main entrance.
The rectangular austerity of the outside makes the aesthetic exuberance of the interior look stunning, as much as we can see in the period photographs and the pieces that still stand. The interior expression is achieved through a larger repertoire of curved shapes that do not only appear in the round shafts, in the staircase, and in the void space of the hall, but also in the built-in furniture and subtle unevenness of ceilings.
As he often did before, Janco integrated paintings, sculptures, and cubist stained windows. Above the hall fire-place there is a fresco reproducing his famous painting *Jardins du Luxembourg* (1928), while the front door was marked by one of Milița Pătrașcu's base-reliefs; both of them no longer exist.

▷











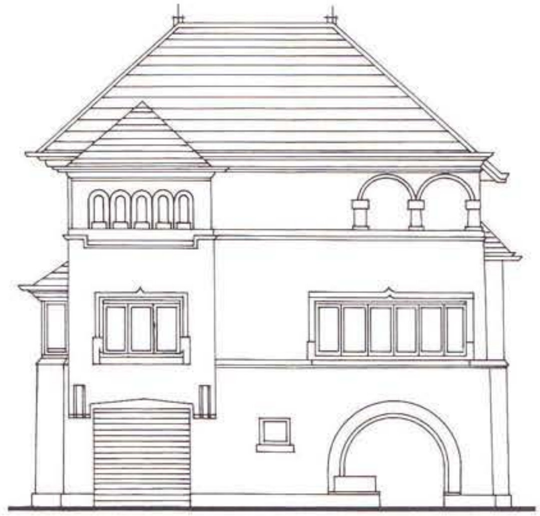
31. Vila Rose Marinescu

31. Rose Marinescu Villa

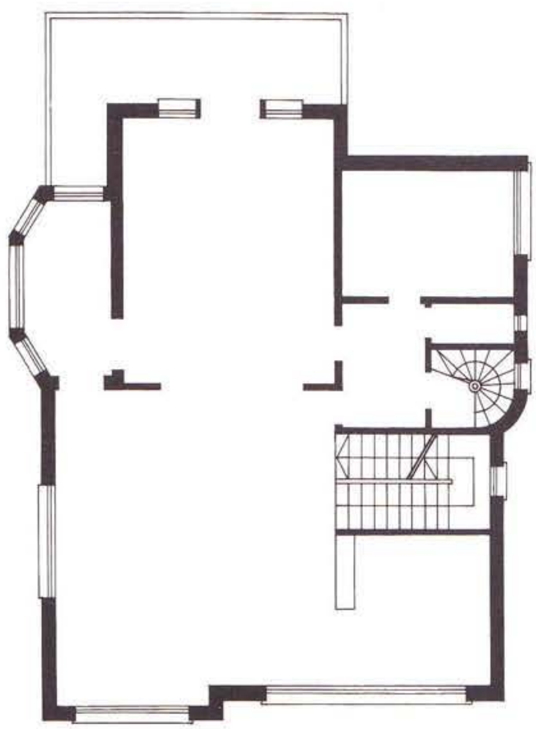
Parcul Delavrancea,
aleea B (str. serg. Militaru
Gheorghe), București.
Proiect autorizație: martie 1937.

Delavrancea Park,
Alley B (Sg. Militaru Gheorghe
Street), Bucharest.
Building permit: March 1937.

Acest proiect apare singular și neașteptat în ansamblul creației lui Marcel Iancu. Este proiectat pe o parcelă din Parcul Delavrancea, zonă pentru care exista obligativitatea construirii în stil românesc. Chiar luând în considerație restricțiile impuse de zonă, nici configurația de plan, nici desenul fațadei nu amintesc de nimic proiectat de Marcel Iancu. Fațadele nu amintesc de cele ale vilei necunoscute din 1923, ale caselor de pe aleea Iancu ori de casa S. Grun, suficient de tradiționaliste pentru a răspunde constrângerilor stilistice, cu atât mai mult cu cât caracteristicile morfologice ale așa numitului stil românesc nu erau strict definite. În plus, e greu de distins în acest proiect vreo intenție compozițională care să-l apropie de preocupările arhitecturale ale lui Marcel Iancu, așa cum se degajă ele din restul creației sale.
Casa ce există astăzi pe această parcelă este o casă oarecare pentru mai multe familii, construită de sindicate după 1949, peste o structură ridicată înainte de război.



fațadă spre stradă
street facade



plan etaj/upper floor plan

This appears as a singular design, somehow unexpected within Marcel Janco's work. It was designed for a parcel in Delavrancea Park, an area under strict regulations concerning the preservation of the Romanian style of the buildings. Even if we took into account the imposed urban regulations for this area, neither the plan configuration, nor the facade would recall anything similar designed by Marcel Janco. The facades do not remind of those designed for the unknown villa of 1923 or the buildings in the Janco Alley or S. Grun's house. They all had visible traditional features that answered the stylistic constraints, not to mention the fact that, from the morphological point of view, this style was not strictly defined. Moreover, it is hard to tell if this project has one compositional intention at least, that might be somehow closer to Marcel Janco's architectural ideas, as they are shown throughout his work.
All we can see today is an ordinary tenement house built by the trade unions after 1949, on a structure raised before World War II.

32. Imobilul David Haimovici și Sigmund Vătărescu

32. David Haimovici and Sigmund Vătărescu Building

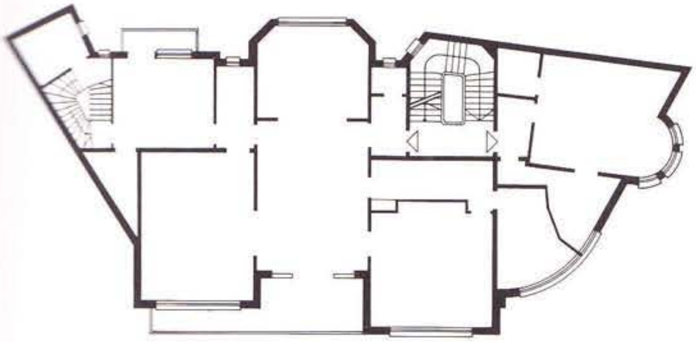
Strada Olteni nr.12, Bucuresti.
Proiect autorizație: aprilie 1937.
Imobil de apartamente, parter și 3 etaje.

12 Olteni Street, Bucharest.
Building permit: April 1937.
Block of flats; ground floor and 3 upper floors.

Plasat pe o parcelă de formă neregulată, la intersecția în unghi obtuz a două străzi, propune o rezolvare foarte imaginativă și neconvențională atât a interiorului cât și a exteriorului.
Cuprinde câte un apartament pe fiecare nivel, la etajele 1 și 2 existând și câte o garsonieră.
Apartamentele sunt mai căutate și mai puțin standard decât în cazul altor imobile de raport; forma unor încăperi poate chiar să depășească neconvenționalul până la capriciu. Apartamentul de la ultimul nivel are o mare terasă cu pergolă și solariu.
Aspectul cel mai spectaculos al acestei clădiri este plasticitatea sa complicată, prin care se înrudește cu imobilul Gold (1934).
Teoretic, clădirea oferă două fațade - foarte diferit tratate compozițional - legate prin curba lină care preia colțul; în realitate, se poate citi ca o mișcare de învăluire a casei printr-o modelare permanentă a zidului, plecând de la o sculpturalitate ortogonală cu o anume profunzime, spre o plastică de suprafețe mai simple, care se curbează treptat, obținând o tensiune maximă în zona intrării. Aceasta este marcată de bovindoul semicilindric (care ar părea o casă a scării, dar care în realitate este un capriciu în peretele garsonierei), accesul propriu-zis făcându-se prin negativul concav al cilindrului.
Clădirea prezintă un interesant caracter eclectic, punând în lucru elemente și mijloace de expresie foarte diverse: surplombe de diferite forme și adâncimi, un echilibru pe muchie de cuțit între asimetrie și simetrii locale, alăturări de curburi incerte, elemente de vocabular tipice modernismului și elemente de alte naturi (pergola de lemn, soclul de marmură) etc., totul într-o tratare generală de nuanță expresionistă.
Apartamentul de la etajul 1, mai păstrează încă o parte din vitrourile cubiste originale.

Located on an irregularly shaped parcel, in the obtuse crossing of two streets, the building proposes an unconventional and imaginative solution for its interior and exterior as well.
There is one flat on each floor, excepting the first and second floor that contain a studio flat.
Compared to other tenement houses, the flats display more unconventional formulae, therefore the shape of some rooms borders on fantasy. The flat on the top floor has a large terrace with a wooden pergola and a solarium.
The most spectacular aspect of this building lies in its complex aesthetic expression, which makes it very much akin to the Gold Building (1934).
Theoretically, the building displays two facades - utterly different composed - tied up by a smooth curve that takes over the corner. It can be also read as a movement meant to wrap up the whole building through a constant molding of the wall, which starts with a rectangular sculptural design and goes on towards a plastic treatment of gradually curving surfaces, resulting in a maximal tension of the entrance area. The latter is marked by the semi-cylindrical bow-window (which might be as well read as a staircase, but in fact it is just one more fantasy operated on the bed-room wall), while the access space is placed in the negative concavity of this cylinder.
The building shows an interesting eclecticism that puts together various elements and means of expression, such as, the protruding bodies of different shapes, the critical equilibrium between locally symmetrical and asymmetrical spaces, the coupling of ambiguous curves, as well the association of specific modernist elements borrowed from other vocabularies (the wooden pergola, the marble base course, for instance), etc. Finally, there is a prevailing expressionist treatment that characterizes the whole building.
The first floor still preserves some of the original cubist stained glass windows.





planul etajelor I și II
first and second floor plans

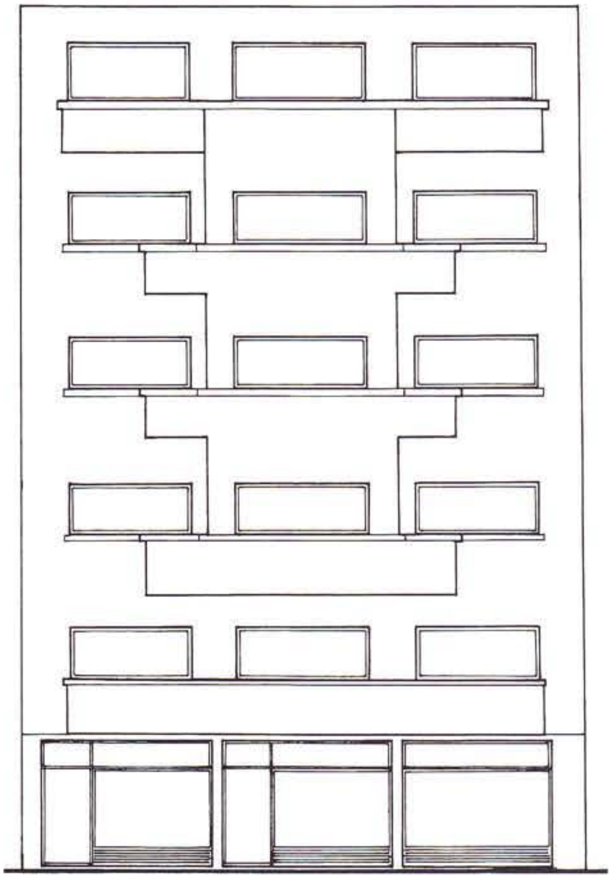


33. Imobilul Vasile Moga

33. Vasile Moga Building

Strada Armenească nr. 16,
București.
Proiect autorizație:
iulie 1937.
Imobil de apartamente, parter și
5 etaje, ultimele două niveluri
retrase.

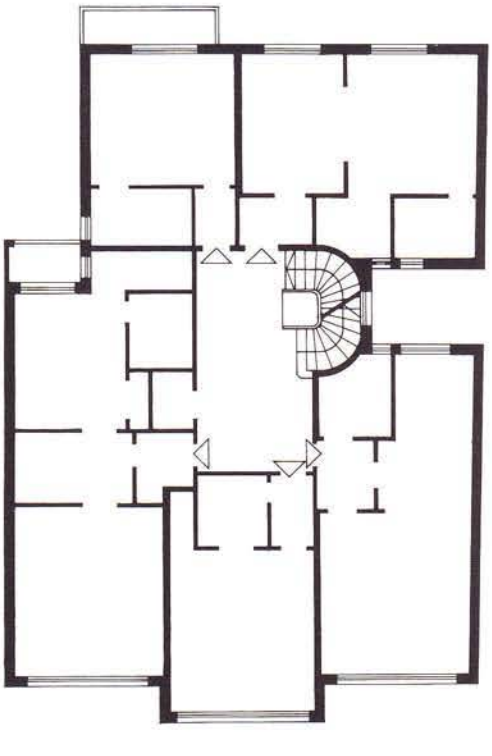
16 Armenească Street,
Bucharest.
Building permit: July 1937.
Block of flats; ground floor and
5 upper floors; the last two
floors are recessed.



fațadă spre stradă
street facade

Construit într-o zonă centrală a orașului, este un imobil de raport cu trei garsoniere și două apartamente mici pe etaj, caracterizate toate prin absența bucătăriilor.
Și acest imobil se înscrie în linia proiectelor din a doua jumătate a deceniului 4, compuse cu siguranță, dar mai puțin îndrăznețe ca expresie plastică. Este unul dintre cazurile rare în care Iancu desenează o fațadă perfect simetrică, singurul accent mai jucăuș fiind linia ondulată a peretelui de sticlă a holului de acces, neobișnuit de spațios.

Built in the central area of the city, it is a tenement house, comprising 3 studio flats and 2 small flats on each floor; they all lack the kitchen space.
This building belongs to the late '30s projects proving the architect's acquired skillfulness, yet lacking special aesthetic pursuits.
It is one of those cases when Janco drew a flawless symmetrical facade, where the only playful accent is the undulated line of the glass wall of the entrance hall, which is unusually large.



plan etaj curent
upper floor plan



34. Vila Emil Pătrașcu

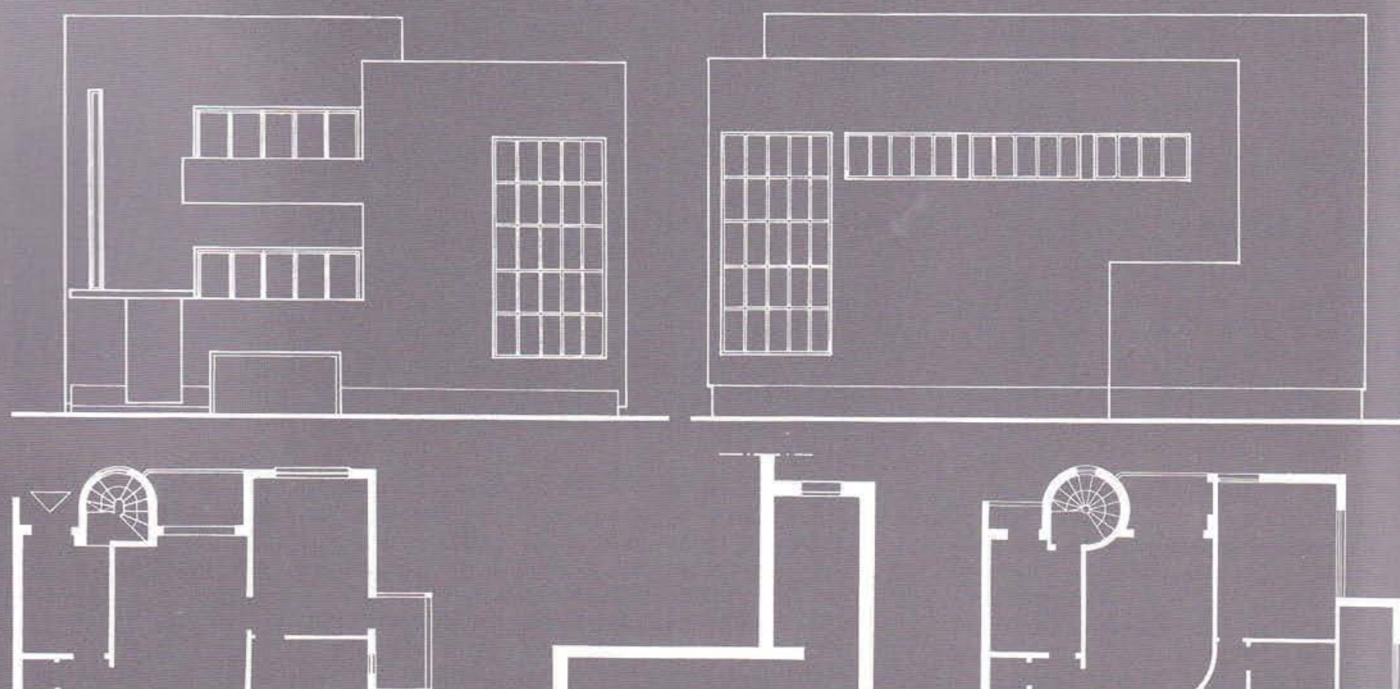
34. Emil Pătrașcu Villa

Amplasată în cartierul rezidențial de lux din nordul orașului, este ultima vilă construită de Marcel Iancu în București.
Cuprinde un apartament cu atelier de sculptură pentru sculptorița Milița Pătrascu, buna prietenă a arhitectului, și un apartament pentru socrii ei.
Amplasarea acestora la diferențe de jumătăți de nivel și necesitățile mai speciale ale atelierului au condus la o distribuție spațială interioară mai complicată și oarecum diferită de cea întâlnită în proiectele anterioare ale arhitectului.
Astfel, compoziția volumetrică este extrem de simplă: o articulare a două *cutii* distincte, cea mică - atelierul de sculptură cu supantă - fiind parțial încastrată în volumul mare care cuprinde cele două apartamente aproape identice.
Spațiul cel mai interesant îl constituie atelierul pe două niveluri, a cărui modelare spațială este foarte sculpturală în sine. Prezența supantei masive, șerpuirea elegantă a peretelui acesteia, a dispozitivului de scări interioare de acces la nivelul atelierului și la supantă sunt câteva dintre elementele care contribuie la acest aspect. Supanta atelierului este de fapt dormitorul sculptoriței, în al cărui perete ondulat Marcel Iancu a proiectat o deschidere pentru ca artista să aibă permanent contact cu spațiul său de creație.
Peretele dinspre stradă al atelierului este un urias panou metalic de fereastră, care, în proiectul inițial, continua și pe fațada laterală și se articula mai organic cu restul fațadei decât în construcția realizată.

Located in the luxurious northern residential district of the city, this is the last villa that Marcel Janco built in Bucharest.
The building comprises a flat including a sculpture studio for the sculptress Milița Pătrașcu, the architect's friend, and a flat for her in-laws. Their location on half-distance in-between floors and some further requirements imposed by the studio led to a more intricate interior spatial distribution, quite different from the architect's former projects.
Thus, the volumetric composition is extremely simple, that is, an articulation of two distinct *boxes*, the smaller one - the studio with a gallery - penetrating the larger volume of the two identical flats.
The most interesting space of all is the double-height studio, whose spatial molding is extremely sculptural in itself. The presence of the massive gallery, the elegant winding of its wall, the interior staircase that opens access to the studio, and the gallery itself render a particular aspect to this interior. In fact the studio gallery is the sculptress' bedroom, in whose wall Marcel Janco designed an opening that would help the artist be in permanent contact with her creation space.
The wall of the studio facing the street is a huge metal window, which in the initial project expanded to the side facade and was articulated more organically with the rest of the facade than it did in the final building.

Parcul Jianu, strada V, parcela 6 (strada Pictor Ion Negulici nr. 19), Bucuresti.
Proiect autorizatie:
iulie 1937.
Locuință demisol, parter și etaj cu atelier de sculptură.

Jianu Park, Street V, parcel 6 (19 Pictor Negulici Street), Bucharest.
Building permit: July 1937.
The dwelling consists of semi-basement, ground floor, and upper floor with a studio.





35. Parcelarea Trinității

35. Housing Trinității

Strada Trinității nr. 25-29 (str. Maior Zenovie și Vameșul I. Răcoteanu), București. Proiect autorizație: 1937. 13 locuințe unifamiliale parter și etaj.

25-29 Trinității Street (Maior Zenovie and Vameșul I. Răcoteanu Street), Bucharest. Building permit: 1937. 13 one-family houses; ground floor and upper floor.

În 1933, Herman Iancu a cerut autorizația de parcelare a întregului teren pe care în 1922 construise aleea Iancu. În anii următori a efectuat lucrările edilitare, construcția caselor fiind începută de moștenitori abia în 1937, după decesul proprietarului.

Lucrarea are un evident scop lucrativ, cuprinzând 22 de parcele construite cu locuințe cuplate, din care 13 se datorează lui Marcel și Iuliu Iancu. Ei au fost de altfel și antreprenorii întregii lucrări.

Clădirile sunt retrase de la alinierea străzii și conțin câte un apartament pe fiecare nivel. Deși relativ economice și urmărind o anumită rigoare arhitecturală, ele nu sunt proiecte tip și nu dovedesc nici o căutare funcțională de raționalizare a spațiului.

Apartamentele sunt adaptate regulilor tradiționale ale confortului burghez (de exemplu, planul *codificat* cu hol de repartiție, scară principală și scară de serviciu, etc.)

Modernitatea acestor locuințe este numai exterioară, rezultată din folosirea unui limbaj modernist curent utilizat în București, care, deși nu denotă preocupări plastice deosebite, conferă ansamblului unitate stilistică.

In 1933 Herman Iancu applied for an authorization to further lot grounds where he had slashed the Iancu Alley in 1922. During the following years some utility work was done there and the house building was started by his heirs in 1937, after the owner's death.

Obviously, that was a profitable investment, involving 22 parcels with twin houses, of which 13 were built by Marcel and Iuliu Iancu. They were also the entrepreneurs of the whole project.

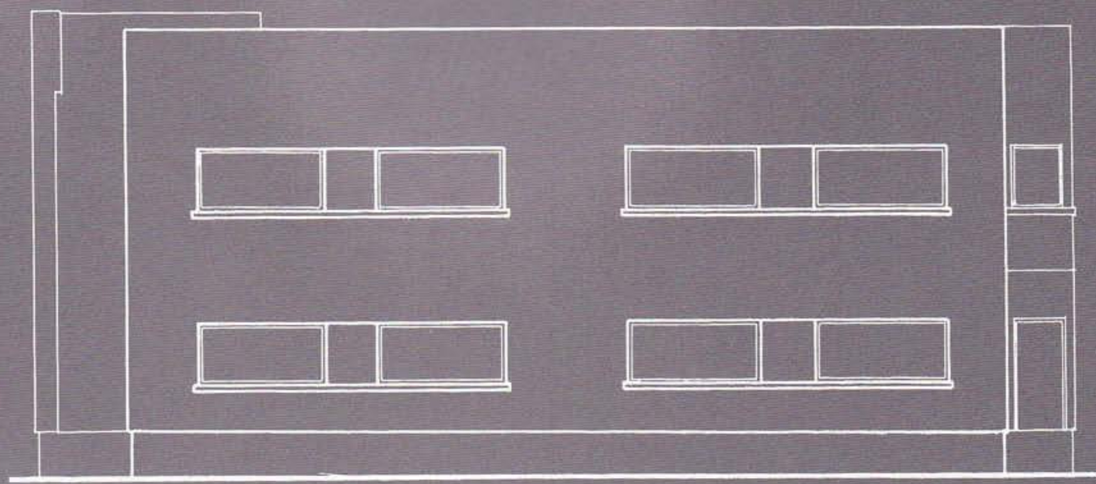
These buildings are recessed as to the street edge and contain one flat on each floor. Although relatively economical and witnessing a certain architectural scarcity, they are not standard projects, as one might have expected. Moreover, they do not show a functional pursuit for economical space organization. These flats follow the traditional distribution of the rooms around an unlit central hall, specific for the middle-class standard (for instance, the *typical* plan with partition hall, the use of two staircases: the main and the backside staircase, etc.)

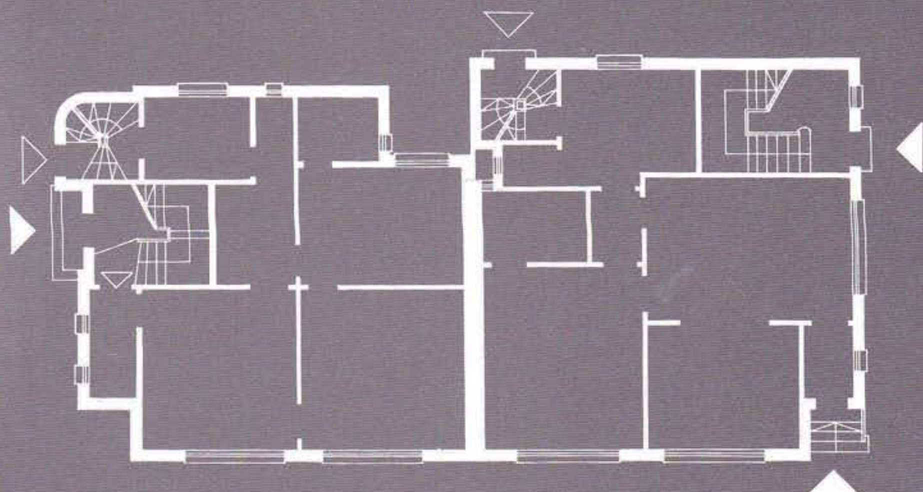
Their modernity is not intrinsic because it only appealed to a modernist vocabulary currently applied in Bucharest, which does not actually prove special aesthetic pursuit, yet it gives stylistic unity to the ensemble.

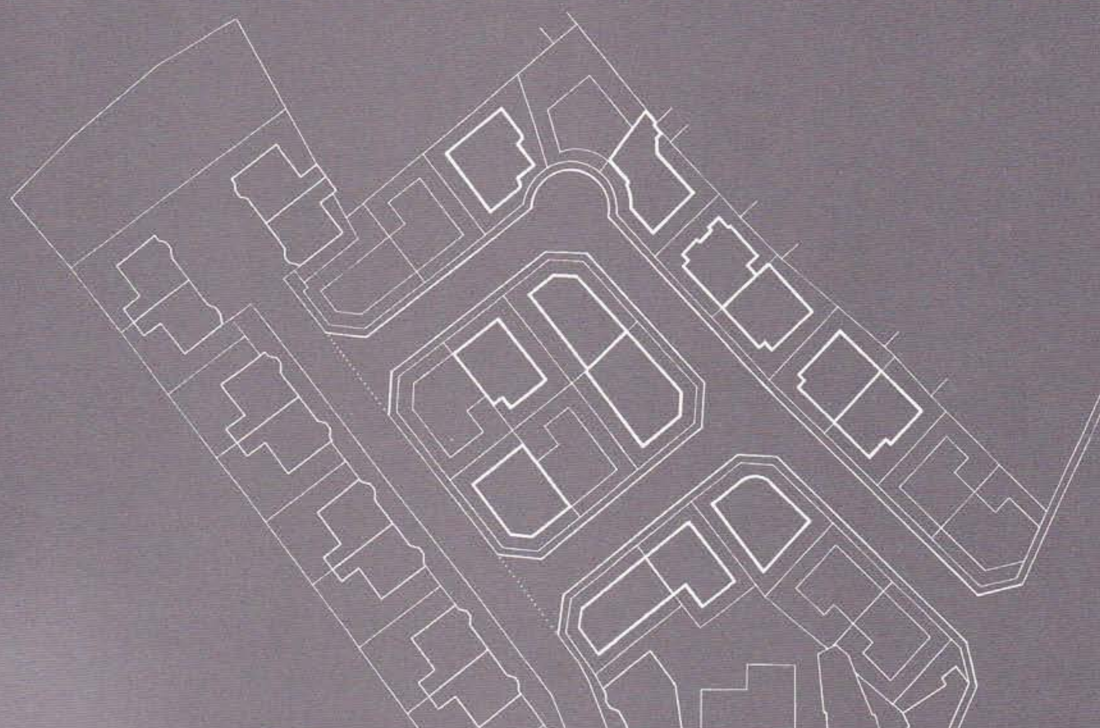
◁

Vila Pătrascu / Pătrascu Villa
De la stânga la dreapta, de sus în jos / From left to right, from top to bottom

fațadă spre stradă/street facade
fațadă laterală/side facade
plan parter/ground floor plan
plan suprantă actuală/present gallery plan
plan etaj/upper floor plan







Construit pe o stradă mică într-o zonă ultra-centrală a capitalei, este un imobil de raport care grupează 6 garsoniere (fără bucătărie) pe fiecare nivel. Parterul cuprinde două magazine la stradă și o galerie de artă de circa 80 mp.
Se cunosc două variante ale proiectului, diferența dintre ele fiind de fațadă. Iancu renunță la simetria perfectă a primei variante, pentru o soluție mai expresivă, care plasează asimetric registrul de balcoane.
Este ultimul proiect realizat de Marcel Iancu în România.

Built on a narrow street in a very central area of Bucharest, this is a tenement house that groups 6 studio flats (lacking the kitchen space) on each floor. The ground floor houses 2 stores and an art gallery of about 80 sq. m.
Two variants of this project are known, the difference between the two lies in the facade treatment. Janco gave up the perfect symmetry of the first variant in favour of a more expressive solution, which places the balcony register asymmetrically.
This is the last project that Janco designed in Romania.

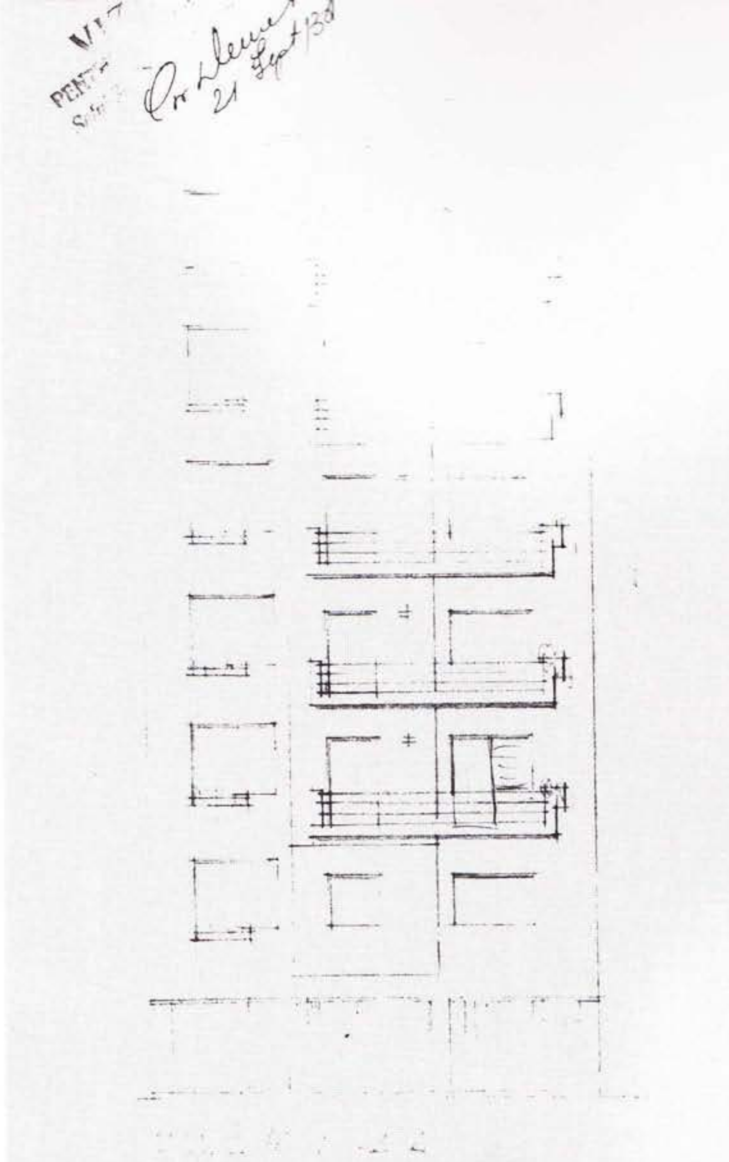
◁

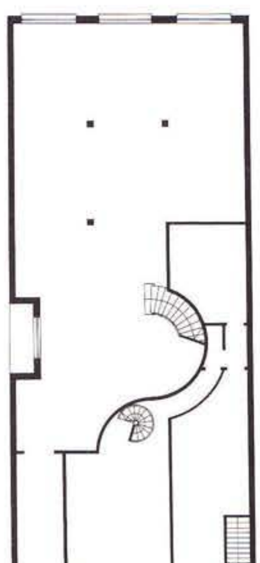
Parcelarea Trinității/Housing Trinității

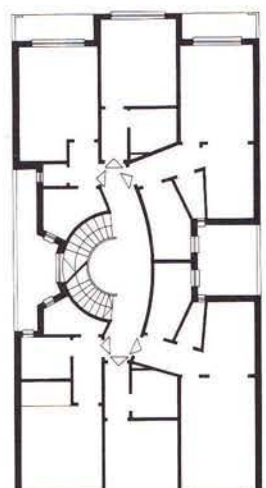
fațadă/facade

plan/plan

plan de situație, clădire pe parcele
site plan, building on lots







plan parter
ground floor plan

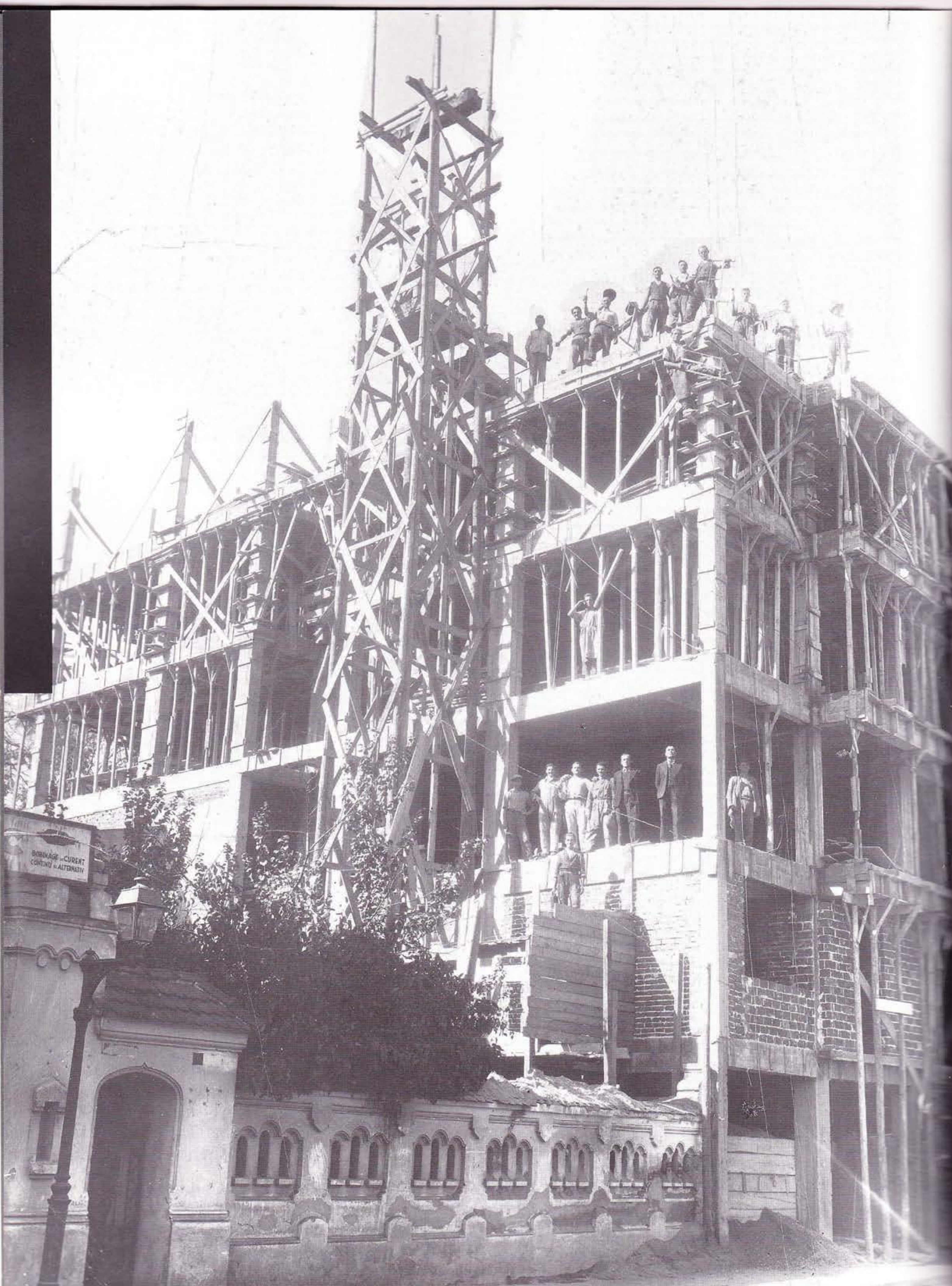
plan etaj curent
upper floor plan

36. Imobilul Naum Ghica

36. Naum Ghica Building

Strada Nicolae Golescu nr. 5, Bucuresti.
Proiect autorizatie: iulie 1938 si septembrie 1938.
Imobil de apartamente, parter și 7 etaje, ultimul nivel retras.

5 Nicolae Golescu Street, Bucharest.
Building permit: July 1938; September 1938.
Block of flats; ground floor and 7 upper floors, with a recessed top floor.


BOBINAGE CURENT
CONTINU ALTERNATIV

GRAFICĂ

G R A P H I C W O R K S

GRAFICA LUI MARCEL IANCU ȘI METAMORFOZELE LIMBAJULUI PLASTIC DE AVANGARDĂ

Mariana Vida

MARCEL JANCO's GRAPHIC ART AND THE METAMORPHOSES OF THE AVANT-GARDE LANGUAGE IN FINE ARTS

Excepționala energie creatoare manifestată de Marcel Iancu pe parcursul îndelungatei sale cariere artistice a singularizat o personalitate aparte, în spiritul iluștrilor înaintași ai Renașterii și care, în pofida debutului zgomotos, violent, contestatar, în mediul cosmopolit al anarhicei mișcării Dada, alimentată de tensiunea malefică a războiului, se va exprima constructiv în sensul propriu al cuvântului, în România și în Israel, abordând diverse genuri ale artei, într-o constantă confruntare cu destinul ingrat al pionieratului. Sarcina de a separa artele grafice din opera sa atât de variată și de a le particulariza cel puțin în contextul graficii românești de avangardă este dificilă, dar poate releva unele aspecte inedite ale demersului său creator, cu convingerea că această separare accidentală nu obturează perceperea graficii ca parte integrată organic în ansamblul viu al întregului.

In cele ce urmează vom face câteva precizări asupra perioadei în care Marcel Iancu a lucrat în țară, respectiv înainte de primul război mondial (1912-1916) și asupra perioadei interbelice (1922-1941), așa cum se configurează mai ales din analiza operei sale grafice păstrată la Cabinetul de Desene și Gravuri al Muzeului Național de Artă.

„Viața mea artistică (cealaltă nu are nici importanță nici înțeles) începe ca elev al lui Iser, după multe peregrinări oficioase pe lîngă diferiți pompieri ai timpului", declara artistul într-un interviu din 1933[1].

Personalitate complexă și novatoare, Iosif Iser exprima în perioada antebelică frământările și tensiunile unui artist situat la confluența unor culturi aflate într-o continuă interacțiune. Studiile sale la München (cu Antonin Azbé, Nikolaus Gysis, Johannes Herterich și Karl Marr) i-au impus o disciplinare a efortului imaginativ și mai ales un vădit respect față de tehnică[2], trăsături decisive pe care le vom întîlni și la tânărul Iancu. Pe de altă parte, pasionat de experimentele artistice de la Paris, admirator al lui Cézanne și partizan al Nabiștilor[3], Iser va aglutina în opera sa, alături de ecourile secesionismului, expresionismului și sintetismului, cu viziunea sa bidimensional-decorativă și culorile intense, așternute plat, ce recuperau voga stampelor japoneze descoperite de impresioniști.

Caricaturist alert în tradiția lui Bruno Paul sau Th. Theodor Heine de la *Simplicissimus*, el accentua conținutul sarcastic al legendei prin compoziții concise în care figurile monumentale erau trasate cu linii cu duct gros, egal, ca de vitraliu, delimitând forme cu aură decorativă, a căror volumetrie era rezolvată prin modeleu cu estompa, sau alternanțe de suprafețe texturate într-o morfologie Jugendstil. Desenul sacadat, ferm, viguros, are o evoluție proprie, de la conturul continuu la cel fragmentat, de la efecte pregnante, la disoluția formelor în lumină, dublate de umbre modelate delicat, amintind de tehnica sofisticată a lui Foujita. Iser depășise viziunea legată încă de tradiția inaugurată de Daumier, și continuată de Gill în Franța, a caricaturilor cu capete supradimen-

The amazing creative energy proved by Marcel Janco along his exceptionally long artistic career individualizes his special personality, very similar to the outstanding Renaissance precursors. Despite his thunderous, violent, and challenging debut in the cosmopolitan milieu of the *Dada* anarchism, that developed against the background of the evil conflicts of the war, Marcel Janco succeeded in expressing himself in a constructive manner, in the proper sense of the word. He approached various kinds of art, in a constant challenge with the unrewarding fate of his pioneering in Romania and Israel as well. It is difficult to strictly sever his graphic art work within the diversity of his work, as it is to single it out in the context of the Romanian avant-garde graphic art. However, such demarcations might reveal some unexplored faces of his creative effort. We assume that this haphazard demarcation will not decrease the understanding of his graphic art, organically integrated within the lively whole of his work.

Our remarks concerning the period in which Janco worked in Romania, that is, before World War I (1912-1916), and during the interwar period (1922-1941) are based on the analysis of his graphic art works existing in the Drawings and Prints Room of the National Museum of Art of Romania.

"My artistic life (the other one has neither importance nor meaning) has started as a pupil of Iser's, after a series of obliging pilgrimages at the arrogant artists of that time", the artist confessed in an interview in 1933[1].

Even before the first war, Iosif Iser was already a complex and innovating personality, who would express the challenges and tensions of an artist placed at the junction of some continuously interacting cultures. His studies in Munich (with Antonin Azbé, Nicolaus Gysis, Johannes Herterich, and Karl Marr) had forced him to discipline the imaginative effort and, especially, to show respect towards the decisive technical features, which we can also see in the young Janco's work.

Moreover, being stimulated by the art experiences at Paris, and as an admirer of Cézanne and supporter of the Nabists[3], Iser captured, in his work, the echoes of the secession and expressionism, together with those of the synthetisme, with its bidimensional decorative version and its intense colours, laid flatly; thus he took up again the vogue of the Japanese prints discovered by the Impressionists.

An alert caricaturist in the tradition of Bruno Paul's and Th. Theodor Heine's from the *Simplicissimus*, he emphasized the sarcastic content of the anecdote by concise compositions, where the monumental figures were marked by thick, equal lines, in the stained glass window manner; thus he marked out forms with decorative haloes, whose volumetric representation was materialized by way of stump or alternating surfaces textured in the Jugendstil manner. The jerky, yet firm and vigorous drawing had its own evolution, from the continuous outline to the broken one, from the imposing effects to the forms dissoluting in the light, doubled by delicate moulded shadows, which recall Foujita's sophisticated

sionate pe trupuri mici, pe care însă o mai cultivau la noi contemporani ca Jiquidi sau Petrescu-Găină[4]. Acesta era maestrul lui Iancu, pe care un exeget contemporan, O. W. Cizek, îl asemuia cu marii desenatori ai timpului, cu Pascin, Grossman, Matisse, Th. Th. Heine, Grosz și Dix, admirîndu-i „linia colțuroasă și ruptă" a desenului[5].

Răscoalele țărănești din 1907 vor radicaliza conștiințele artistice și, alături de Iser, autor al unor compoziții copleșitor-dramatice, Nicolae Mantu, Ary Murnu, Francisc Șirato, Ion Teodorescu-Sion, ș.a.m.d., vor crea imagini memorabile, ce vor canaliza caricatura, axată prevalent pe moravuri, pe făgașul unei pregnante implicări sociale[6]. Caricaturile politice publicate de Iancu într-un răstimp relativ scurt, după întoarcerea în România (1922-1923), continuă această direcție, tematica sa socială adaptându-se viziunii unui expresionism tragic, nuanțat de eliberarea energiilor latente, petrecută la Cabaretul Voltaire.

În ceea ce privește desenele realizate de Iancu în perioada uceniciei la Iser (în atelierul căruia au studiat și doi viitori colaboratori ai săi, Max H. Maxy și Henri Daniel), ele mărturisesc sensibilitatea elevului față de maestru, față de modul în care acesta amplasa maiestuos în pagină subiectul. Căutarea unor atitudini impozante ale personajelor ce cuceresc în forță spațiul alb al colii de hârtie, a unor atitudini surprinzătoare, rezumative, cu racursiuri îndrăznețe, va fi una din preocupările constante ale lui Iancu. În spiritul creației lui Iser, odată cu însușirea unei tehnici precise a creionului și a estompei, la care se adaugă o hașurație proprie, prin grupaje expresive ce accentuează descompunerea subiectului în suprafețe fațetate, jucate ritmic pentru sugerarea umbrei și a luminii. Este o variantă incipientă a unui cubism *temperat*, caracteristic manierei în care Iser analiza, în spiritul lui Cézanne, dar și al lui Kirchner și Heckel, în acuarelă și laviu, construcția personajelor, reliefând conturul ferm dar fragmentat, prin tente diluate de laviu[7]. De asemeni, preferința lui Iser pentru suprafețele texturate (dungi, caroiaje, efecte vibrate de estompă pe hârtie striată) de sorginte Jugendstil se va resimți și la Iancu, în reliefurile de gips realizate la Zürich[8] și în compozițiile abstracte pe linoleum, din deceniul trei.

Datorită unei generoase oferte pe care Iancu o face în 1967 Muzeului de Artă, Cabinetul de Desene și Gravuri deține astăzi o serie de desene relevante pentru această perioadă timpurie: *Model* (cat. 61) în care personajul este rezolvat monumental prin sugestive efecte de modeleu, *Portretul scriitorului Ion Vinea* (cat. 66) în care, alături de hașurația grupată pe forme triunghiulare apare o construcție abstractă construită din linii alternând în jurul unui ax, cu rol de echilibrare a compoziției, *Bărbat așezat*, (? Ion Vinea, cat. 65) compus energic pe diagonală, *Violonist* (cat. 64) privit în timpul execuției din spate, într-un efort de concentrare, și unde hașurația axată

technique. Iser had surpassed the vision still connected with the tradition of caricatures, with the supersized heads set on tiny bodies, ushered in by Daumier and continued by Gill in France, still cultivated by Jiquidi and Petrescu-Găină[4] in Romania. This was Iser, Janco's master, whom a period art critic, O.W. Cizek, compared to the great draughtsmen of that time, counting Pascin, Grossman, Matisse, Th. Th. Heine, Grosz and Dix, and admired the "angular and broken line of his drawing"[5].

The 1907 peasant uprising radicalized the artistic conscience and, apart from Iser's overwhelmingly dramatic compositions, Nicolae Mantu, Ary Murnu, Francisc Șirato, Ion Teodorescu-Sion, a.s.o. created some memorable images which channeled the caricature, formerly inspired from social manners, toward those subjects with markedly social connotations[6]. The political caricatures published by Janco during a relatively short period after his return to Romania (1922-23) took up this direction, his social themes adjusting to the tragic expressionist version, nuanced by the liberation of the latent energies, triggered off by Cabaret Voltaire experience.

The drawings that Janco executed during his apprenticeship at Iser's (two of Janco's future collaborators, Max H. Maxy and Henri Daniel were apprenticed in the same studio) testify for the pupil's sensitive response as to the way his master would magnificently set the subject on paper. The search for a stately attitude of the characters who take over the white space of the paper, some surprising attitudes summed up in bold foreshortenings, later became Janco's preoccupations, reminding Iser's creative spirit; however, they came along with Janco's acquiring of a precise technique of the pencil and stump, to which his own way of hatching, by expressive grouping, is added. The latter emphasizes the decomposition of the subject in faceted surfaces, rhythmically played, in view of suggesting shadow and light effects. This is an early variant of *tamed* cubism, a characteristic of Iser's manner of analysing in Cézanne's spirit, and also in Kirchner's and Heckel's, the character's construction, with water colours, China ink, and wash, underlining the firm, yet broken outline, by diluted tints of wash[7]. Moreover, Iser's preference for textured surfaces (stripes, squares, vibrating effects of stump on striped paper) of Jugendstil origin, is also manifest in Janco's work as well, for instance in the plaster reliefs achieved in Zurich[8], and in the abstract compositions on linoleum from the third decade.

Thanks to the generous offer that Janco made to the Art Museum in 1967, The Drawings and Prints Room owns a series of relevant drawings for this early period: *The Model* (cat. 61), where the character is monumentally achieved by suggestive shape effects; *The Portrait of the Poet Ion Vinea* (cat. 66), where, along with the hatching displayed in triangle forms, an abstract construction is structured on alternating lines around an axis meant to balance the composition; *Seated Man*

Iosif Iser,
Scriitorul I. L. Caragiale, 1912
Iosif Iser, The Writer
I. L. Caragiale, 1912



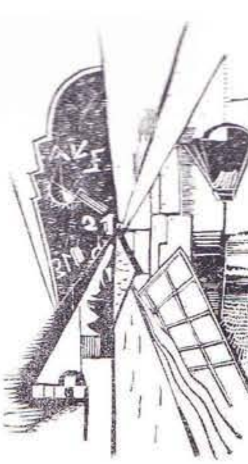
pe forme geometrice, accentuează impresia de fațetare.
In 1912, Iancu colabora cu desene la revista *Simbolul*, publicație ce anticipa viitoarea sa orientare nonconformistă. Ilustrațiile lui accentuau prețiozitatea sentimentului, sinesteziile și *corespondențele* versurilor ce provocau o stare nevrotică și un ezoterism ambiguu. Recuzita simbolistică (nuduri feminine de tipul *femme fatale*, entrelacs-uri vegetale) este transcrisă în imagini ferme[9], al căror desen cu simplificări puternice, cu duct gros în contur, și fragil în detaliul esențializat, amintesc mai degrabă de desenele lui Emil Orlik.
Nu este lipsit de interes să amintim faptul că în 1913 Iser publica o serie de memorabile portrete ce însoțeau un text de Petre Locusteanu, *50 de figuri contemporane*, ce marcau o trecere de la șarjă la portretul grafic literar[10], gen ce va fi cu deosebit succes continuat de Iancu în colaborarea fructuoasă cu Pillat și Perpessicius sau cu Felix Aderca. Surprinderea trăsăturilor caracteristrice personajului, luciditatea observației psihologice asociate abilității în redarea asemănării fizice vor fi întâlnite constant și în portretistica lui Iancu.
Nu știm de la cine și-a însușit Iancu tehnicile gravurii pe lemn și linoleum, pe care începe să le practice la Zürich, impunându-le prin calitate, alături de colaj și relieful în gips. Se pot însă stabili unele posibile conexiuni între el și diaspora din timpul războiului, cu precădere de la Berlin, München și Zürich. Astfel, existau cel puțin două direcții sesizabile nu numai în gravură – una conservatoare, ilustrată de artiști precum Solomon Sanielevici[11] sau Sigmund Maur[12] – și o alta novatoare, bazată pe experiment, cum era cazul lui Arthur Segal. Cu acesta din urmă Iancu va colabora la expoziția internațională a *Contimporanului* din 1924. El experimenta cu succes atât tehnica gravurii pe lemn cât și cea mai recentă, a linoleumului. Din 1911 datează *Flori de lotus*[13] în care Segal căuta stilizări formale, sugerate nu numai de subiectul cu parfum exotic dar și de tehnica aspră a lemnului, rafinat îndulcită de a doua placă de tentă. In 1912, devine aproape abstract în *Der Blitz*[14] sau în seria de opt gravuri din 1913, *Am Strand*, cu subiect asemănător cu cel al unor desene realizate de Pascin la Ostende[15]. În 1914 Segal emigrează în Elveția, după ce expusese în țară, dar și la Berlin sau München[16]. La Tessin-Ascona, el va fi de asemeni o prezență activă, va colabora și cu Iancu la decorarea Cabaretului Voltaire va publica gravuri la revista *Dada* (3), iar după război (1922-1933) va conduce *Novembergruppe* la Berlin și o școală liberă de pictură, unde vor studia M.H. Maxy și Lola Schmierer-Roth. Adeptul post-impresionismului târziu în variantă pointilistă și prismatică, el este creatorul *simultaneismului* plastic în care, fracționând imaginea ca într-un caleidoscop, o recompune apoi filmic dintr-o suită de secvențe înglobând și rama. Segal - autor al unor importane texte teoretice[17]



(Ion Vinea ? cat. 65), energetically composed on the diagonal; *Violonist* (cat. 64) shown during his performance, from the back side, deeply concentrated; in this case the hatching, concentrated in geometrical forms, underlines the faceting impression.
In 1912, Janco contributes drawings to *Simbolul*, the magazine which anticipated his future nonconformist orientation. His illustrations emphasised the affectation of sentiment, the synaesthesia, and *correspondences* from period poetry, which brought about a neurotic mood and ambiguous esotericism altogether. The symbolist scenery (feminine nudes, of the type *femme fatale*, vegetal interlace) is transcribed in steady images[9], whose drawing with distinct simplifications, with its thick line for the outline and a fragile one for the essentialized detail, somehow reminds us of Emil Orlik's work.
It is worth noting that in 1913 Iser published a series of memorable portraits, accompanying a text by Petre Locusteanu, *50 Contemporary Characters*, which marked the passage from caricature to literary portrait graphic[10], a genre which was successfully continued by Janco during his fruitful cooperation with Pillat, Perpessicius, and Felix Aderca. His capturing the character's main feature, the lucidity of the psychological observation, associated with his skillful rendering of the physical features, can be constantly seen in Janco's portraits.
We do not know from whom Janco acquired the woodcut and linocut techniques, which he began to practise in Zurich; nevertheless, due to their quality he succeeded in imposing them, along with his collages and plaster reliefs. Some possible connections could be established between Janco and the Jewish Disapora, especially that from Berlin, Munich, and Zurich during the Great War. Thus there were at least two noticeable directions (not only in the field of engraving), a conservatory one, illustrated by such artists as Solomon Sanielevici[11] and Sigmund Maur[12], and an innovative one, based on experiment, as it was the case of Arthur Segal. Janco collaborated with the latter for the international exhibition of the *Contimporanul* magazine in 1924. He successfully tested out the woodcut and the linocut. In *The Lotus Flowers*[13], dating from 1911, Segal sought for formal stylisations, suggested not only by the exotic perfume of the subject, but also by the rough technique of wood treatment, subtly smoothed by a secondary halftone plate. In 1912, he became almost abstract in *Der Blitz*[14] or in the series of the 8 engravings from 1913, *Am Strand*, having a similar subject with some of the drawings executed by Pascin in Ostende[15]. In 1914 Segal emigrated to Switzerland, after he had exhibited in Romania, and also in Berlin and Munich[16]. At Tessin-Ascona he was an active presence and cooperated with Janco at the decoration of Cabaret Volatire, and published engravings in the *Dada* magazine (3) while after the war (1920-1933) he led the *Novembergruppe* in Berlin, and a free school of painting, where M. H. Maxy and Lola Schmierer-Roth studied. A follower of the late post-impressionism in its pointillist and prismatic variant, he was the creator of the plastic *simultaneism* where

lucra în 1917 gravură pe lemn, simili-abstractă, executată cu o tăietură fermă, cu hașurații egale, paralele, ce delimitau suprafețe decorative, asemeni unor piepteni[18]. Într-un interviu din 1971[19], pictorul M.H. Maxy, istorisind despre trecerea sa prin atelierul lui Segal la Berlin, despre expoziția de la *Der Sturm* și despre întâlnirea cu Herwarth Walden, amintea și de vărul său Ernst Stern care îl frecventa pe Segal. La rândul său, Stern fusese elevul lui Gysis, ca și Iser, și al lui Franz von Stuck. Scenograf cu excepționale posibilități imaginative, ce transforma scena într-o construcție plastică *sui generis,* Stern a lucrat timp de șaisprezece ani alături de Max Reinhardt la Deutsches Theater, la Berlin, unde a fost membru al Secesiunii, iar după 1918, membru, ca și Segal și Maxy, al lui *Novembergruppe* . Nu este exclus ca, prin intermediul lui Maxy, preocupat și el de scenografie, Iancu să fi cunoscut creația teatrală a lui Stern, și caricaturile[20] pe care acesta le publica la *Jugend, Simplicissimus, Lustige Blätter,* etc., dar mai ales ciclurile sale de ilustrații amintind ornamentul oriental[21]. Influenta pe care în mod cert gravura expresionistă germană o are asupra lui Iancu ne determină să presupunem că el ar fi putut asimila și particularități ale operei unui artist original ca Lascăr Viorel, activ la München, dar din păcate mort prematur. Caricaturile sale publicate în revista *Der Komet* (1911-1912) și îndeosebi *grisailles* - urile grotești din timpul războiului, relevă, pe lîngă atractia față de Cezanne și Van Gogh, o exacerbare de tip expresionist a sentimentului și a unei atitudini de acută luciditate, comparabilă cu cea a lui Georg Grosz sau Otto Dix. De altfel, el expunea în 1916 la Galeria Goltz din München cu Erich Heckel[22].
Din 1917 datează albumul cu linogravuri publicat la editura revistei maghiare de avangardă *MA* din Budapesta de Hans Mattis Teutsch, originar din Brașov, artist de anvergură europeană ca și Iancu. După studii la Budapesta, München și Paris, el se orientează spre o expresie plastică ce se abstractizează treptat, de la un expresionism pătruns încă de amintiri Jugendstil spre o formulare nonfigurativă proprie, muzicală, ce concentrează prin abstragere ritmurile sinuoase ale formelor[23]. La Paris, Mattis Teutsch va fi, alături de B. Fondane, redactor al revistei Integral, el fiind și autor al unui tratat în care teoretiza energetismul controlat al formelor constructive (*Kunstideologie. Stabilität und Aktivität im Kunstwerk,* (1931) cât și un colaborator prețuit la *Contimporanul.*
În octombrie 1916, M. Iancu se afla la Zürich, unde se înscria la cursurile Școlii Politehnice (arhitectură)[24]. În mediul cosmopolit al emigranților de război ia contact cu manifestările avangardei din Elveția, concentrată în jurul grupării *Moderne Bund* care în 1915 deschidea, printre altele, expoziția Picasso, Arp, van Rees, la Galeria Tanner[25]. Van Rees expunea colaje abstracte înrudite oarecum cu reliefurile abstracte de mai târziu ale lui Iancu. Experimentele avangardiste se concentrau de asemeni, în jurul

by breaking the image in a kaleidoscopic manner, he reconstructs it cinematically, out of sequences including the frame.
In 1917, Segal, who also authored some important theoretical texts[17], was working abstract woodcut, with a firm cut, equal and parallel hatchings delimiting comb-like decorative surfaces[18]. In an interview from 1917[19], the painter M. H. Maxy, telling about his visits at Segal's studio in Berlin, about *Der Sturm* exhibition, as well as about his meeting Harwart Walden, also mentioned Ernest Stern who used to visit Segal. Stern himself was Gysis' and Frank von Stuck's pupil, as Iser had been once. A stage designer, with exceptional imaginative resources that changed the scene into a sui-generis plastic construction, Stern worked together with Max Reinhardt at Deutsches Theater in Berlin for 16 years; he was a member of the *Secession* and, after 1918, a member of *Novembergruppe,* just like Segal and Maxy. We have reasons to believe that with Maxy's help - preoccupied with stage design as well - Janco might have known Stern's theatrical creation and the caricatures[20] the latter published in *Jugend, Simplicissimus, Lustige Blätter,* etc., and especially his cycles of illustrations echoing the Oriental callygraphy and ornament[21]. Considering the influence that the German expressionist engraving had on Janco's work, we assume that he could have assimilated some features pertaining to the original work of Lascăr Viorel, an active artist in Munich, dead prematurely. His caricatures, published in the *Der Komet* magazine (1911-1912) and especially his grotesque *grisaille,* executed during the war, reveal, apart from their affinity with Cézanne and Van Gogh, an exaggerated sensitivity of expressionist type, as well as an attitude of acute lucidity, comparable to Georg Grosz's and Otto Dix's. Moreover, he exhibited with Erich Heckel at Goltz Gallery in Munich in 1916[22].
In 1917 the publishing house of the Hungarian avant-garde magazine *MA* printed the linocuts album by Hans Mattis Teutsch, a Brașov born artist of European prominence, just like Marcel Janco. After his studies in Munich and Paris, he turned to a plastic expression that gradually became abstract. Starting from an expressionist manner, still pervaded by Jugendstil remembrances he moved towards a nonfigurative, musical phrasing which concentrates, by abstraction, the sinuous rhythms of forms[23]. In Paris Mattis Teutsch worked with Benjamine Fondane, not only as an editor of *Integral,* but also as the author of a treatise, where he developed a theory about the controlled energy of the constructive forms (*Kunstideologie. Stabilität und Activität im Kunstwerk,* 1931); he was also a collaborator of *Contimporanul.*
In October 1916 M. Janco was in Zurich, where he registered at the École Polytéchnique (Architecture)[24]. In the cosmopolitan milieu of war emigrants, he was introduced to the avant-garde manifestations from Switzerland, spinning around the *Modern Bund* group, which in 1915 had opened, among other activities, the



Marcel Iancu, Gravură pe lemn, 1917
Marcel Janco, Woodcut, 1917



Ernst Stern, Ilustrație din mapa Sumurun, [1919-1920]
Ernst Stern, Illustration from the portfolio Sumurun, [1919-1920]

cabaretelor literare și artistice[26]. Din perioada imediat următoare sosirii la Zürich (hârtia este încă de proveniență românească) credem că datează lucrarea *Pictor desenînd* (cat. 68), în care, păstrând factura fațetată și impostarea monumentală a personajului pe coala de hîrtie, în spiritul lui Iser, apare un detaliu semnificativ de mobilier, o sculptură africană (?), o femeie, un fel de cariatidă sprijinind blatul unei mese[27], pe care îl punem în relație cu receptivitatea față de arta neagră cultivată de cubism și, în genere, față de neo-primitivism. Este puțin probabil că acest desen să fi fost lucrat la București unde preocupările colecționarilor față de artele primitive erau abia la început, deși numai câțiva ani mai tîrziu, Corneliu Michăilescu semna în *Integral* un sugestiv articol asupra artei negre[28].
Alături de vechi și noi prieteni (Vinea, Jacques Costin, Ilarie Voronca, Maxy, Milița Pătrașcu ș.a.m.d.), Iancu începea din 1922 *cruciada Contimporanului*, iar pentru nuanțarea prodigioasei sale activități este poate cazul să amintim aici edificatoarea sa prietenie cu Fritz Baumann (1886-1942)[29] și participarea la expozițiile grupării *Das Neue Leben* (la prima expoziție expunea și Segal). Este evidentă influența ideilor teoretice ale lui Baumann (eliminarea diferenței dintre artele liberale și cele aplicate, practicarea compoziționalului pur și liber, relația nouă între formă și culoare, apropierea artistului de public și renunțarea la "trufia" cultivată de la Renaștere încoace[30]. De asemeni, semnificativă pentru evoluția sa viitoare este prefigurarea unei tendințe legate de noua obiectivitate, alături de cubo-futurism[31], expresionism și abstracție pură[32] În cadrul manifestărilor de la *Das Neue Leben* -- unde a participat la expozițiile de la Zürich, 1919, Berna, Basel, 1920[33] --, Iancu a fost receptiv la ideea *demonstrațiilor de artă nouă* pe care le promovează apoi în România, și la încurajarea artelor aplicate[34]. În paralel cu gruparea amintită, se constituie și grupul Radikale Künstler la manifestul căruia Iancu se va referi, amintind postulatul anonimatului operei de artă, al artistului cufundat în eficiența muncii colective, pe care artiștii radicali (Arp, Eggeling, Richter, ș.a.m.d.)[35] îl afirmau într-o perioadă când ideile socialiste triumfau pentru scurt timp în Germania Republicii de la Weimar[36].
După spectaculoasa eliberare a energiilor zăgăzuite de război în mișcarea Dada, revenit în România, Iancu aspiră spre reconfigurarea deliberat zdrobitei unități a imaginii, spre soliditatea formei, spre armonie și muzicalitate[37].
Producția sa grafică impresionantă este răspândită în diverse publicații, volume și periodice. Lucrările inedite sunt relativ puține față de cele tipărite. Ele relevă o evoluție stilistică similară cu cea a picturii, de la un expresionism acut, la un constructivism *temperat* al formelor abstracte și, de aici, la un figurativ cu sugestii stilistice ale unei noi obiectivități oarecum târzii. În schimb, înregistrăm un drum relativ lent de la caricatură și portretul grafic-literar spre compoziția

Gallery[25]. Van Rees presented abstract collages somewhat similar to Janco's later abstract reliefs. Avant-garde experiments concentrated around the literary and artistic cabarets, too[26]. From the period following his arrival in Zurich (the quality of the paper is still Romanian) dates, presumably, his work *A Painter Drawing* (cat. 68), where, although he keeps with Iser's manner of faceting structure and the monumental positioning of the character on the sheet of paper, a significant detail (a piece of furniture) appears, that is, a Negro sculpture of a woman, a kind of caryatid supporting the top of a table[27]. We would relate it to the receptivity towards Negro and Oceanian art that cubism manifested along with its taste for neo-primitivism, in general. It is most unlikely that this drawing was executed in Bucharest, where the art collectors' interest in the art of the Negroes was little at the beginning; however, only a few years later, Corneliu Michăilescu signed a significant article on this subject in *Integral*[28].
Together with his old and new friends (Vinea, Jacques Costin, Ilarie Voronca, Maxy, Milița Pătrașcu, etc.), Janco began the *Contimporanul crusade*, in 1922. In order to introduce some further distinctions to describe his activity, it is high time we mentioned his enlightening friendship with Fritz Baumann (1886-1942)[29] and his participation into the exhibitions of *Das Neue Leben* (at their first exhibition Segal exhibited as well). The influence of Baumann's theoretical ideas (such as the elimination of the differences between form and colour, the artist's closer relationship to his public, the artist's renunciation his old haughtiness of Renaissance type[30]) is obvious. Besides, a significant fact for his future evolution was the foretelling of a tendency connected to the new-objectivity and cubo-futurism[31], expressionism and pure abstractness[32]. Within the context of *Das Neue Leben* manifestations, Janco participated into the exhibition from Zurich, 1919, Bern, Basel, 1920[33] and he was receptive to the idea of *new art demonstrations* which he promoted later in Romania, and to the stimulation of the decorative arts[34]. In parallel with the already mentioned movement, the *Radikale Künstler* group was set up. Janco referred to their manifesto, recalling the thesis of the anonymity of the work of art and that of the artist as a deeply engaged person into the effectiveness of the collective work. The Radical Artists (Arp, Eggeling, Richter, a.s.o.)[35] asserted this thesis in a period when socialist ideas were having their short-lived success in Germany, during the Weimar Republic[36].
After the *Dada* movement spectacularly freed the energies held back by the war, Janco returned to Romania. He wished to reconstruct the deliberately broken unity of the image, by rendering its form, its harmony and musicality[37].
Janco's impressive number of graphic works is scattered in various publications, volumes and periodicals. They reveal a stylistic evolution as his painting does, that is, from violent expressionism towards tamed constructivism of the abstract forms, followed by a figurative formula, hinting at the new objectivity, somewhat

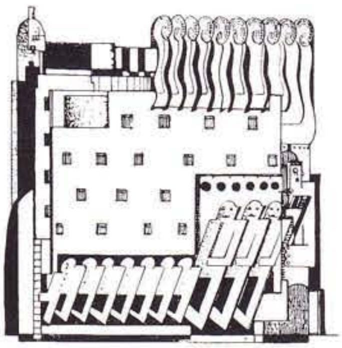
abstractă și desenul umoristic. Pentru puțin timp, Iancu continuă tradiția caricaturii sociale (1922-1923) în paginile *Contimporanului*, publicând desene și gravuri pe lemn sau linoleum în care exprimarea directă a mesajului și spiritul rezumativ al imaginii amintesc de Iser, asimilând încă o dezarticulare în felul manechinelor lui Schlemmer și al decupajelor siluetelor din hârtie (*Interogatoriu la poliție*, cat. 70).

Viziunea de xilograf, stilul angulos și concis al formelor tăiate parcă într-o materie dură se va regăsi și în desene, unde accentele rezolvate printr-o hașurare restrânsă, caroiată și energică îi sunt proprii. După acest interludiu politic, Iancu va fi prezent cu gravuri originale pe lemn și linoleum în fiecare număr din *Contimporanul* sau *Punct*, între 1923-1926. Remarcăm portretele lui Ion Barbu, Ion Vinea, Clara Haskil sau I. Minulescu (cat. 144, 147, 168, 169) lucrate cu o tăietură transantă, simplificând la maximum detaliile figurii în obținerea unei imagini aproape tragice, reconstituită dintr-o țesătură cu duct gros, agresiv, ce-l apropie de opera lui Kirchner sau Max Pechstein. Rareori Iancu a reluat unele dintre planșele gravate în Elveția (mapa cu *8 gravures sur bois par m. iancu et un poème par tr. tzara* 1917 (cat. 131, 132, 133) de concepție expresionistă[38]. Constructivismul său se remarcă în grafică, mai ales în compozițiile abstracte, caracterizate de tensiunea între elementele primare, geometrice, dispuse în jurul unui centru de iradiație, amintind nu o dată de sistemul de încuietori mecanice (broască/chei). Puncte, săgeți, unghiuri și triunghiuri, forme circulare sau ovoide se concentrează sau se desfășoară în ritmuri succesive crescătoare a căror acțiune a fost interpretată ca eternă dispută între bine și rău, masculin-feminin, yin-yang, fiind structurate pe reciprocitatea mișcării și a contramișcării[39]. Compozițiile lui Mattis Teutsch din aceeași perioadă, în care construcția organiza aceleași elemente; punct, linie, volum, ce-l apropiau de Kandinsky și, în general de viziunea unui stil *internațional*, delimitau eșafodaje aproape piramidale, apropiate ca spirit de fascinația art-deco-ului față de arhitectura Egiptului și Mesopotamiei[40]. Spre deosebire de acestea, imaginile lui Iancu sunt marcate de decorativ, de asociații inedite de suprafețe texturate într-un efort de sublimare a suprafeței (*Compoziție, Colportor de ziare*, cat. 99, 100). Tăietura fermă, decupajele îndrăznețe sunt dovada unei intenții constructive studiate, față de care linoleumurile publicate de Brauner, spre exemplu, alături de Iancu și Maxy, în numărul unic al *anti-revistei 75 HP* nu mai sunt decât rezultatul unui joc alternativ de suprafețe decorative de alb-negru sau roșu-galben. Impactul gravurii a fost, credem, decisiv pentru opera desenată ce păstrează o angulozitate desprinsă din obișnuința tăierii lemnului cu briceagul. De altfel, nu o dată, desenele cu penița sugerează efectele gravurii, cum este cazul *Portretului lui Lucian Blaga* (cat. 74).

structivism of the abstract forms, followed by a figurative formula, hinting at the new objectivity, somewhat belated. In exchange, we may notice a relatively slow course from caricature and graphic literary portraits toward abstract composition and humorous drawing. For a while Janco keeps with the tradition of social caricature in the pages of *Contimporanul* (1922-1923), publishing drawings, woodcuts, and linocuts, in which the straightforward expression of the message and the brief spirit of the image recall Iser's, to which he adds the dislocation manner of Schlemmer's dummies and the cutups of paper silhouettes (*Inquiry at the Police Station*, cat. 70).
The vision of the woodcutter, the angular and concised style of the forms, cut as if in hard material, are also present in his drawings, where the accents set by tight squared and energetic hatching are his own. After this political interlude, Janco published original woodcuts and linocuts in each issue of *Contimporanul* and *Punct*, between 1923-1926. In this respect we would like to mention the portraits of Ion Barbu, Ion Vinea, Clara Haskil, and Ion Minulescu (cat. 144, 147, 168, 169) drawn in a sharp cut that thoroughly simplifies the details of the figure, thus obtaining an almost tragic image, reconstructed from a fabric of thick aggressive lines, recalling Kirchner's and Max Pechstein's work. Now and then, Janco would pick up again some of his plates of expressionist conception[38], engraved in Switzerland (the cycle of *8 gravures sur bois par M. Janco et un poème par tr. tzara*, 1917 - cat. 131, 132, 133). His constructivist side appeared especially in the abstract compositions, characterized by a tension between the basic geometrical elements, placed around a centre of radiation, reminding the mechanical system of the lock. Points, arrows, and triangles, circular or egg-shaped forms are concentrated or spread in successively increasing rhythms that some critics interpreted as an eternal confrontation between good and evil, the male and female principle, or Yin and Yang; they are structured on the reciprocity of motion and counter motion[39]. In Mattis Teutsch's composition of the same period, the definite construction organized the same elements, *i.e.*, point, line, volume, which approached him to Kandinsky and, in general, to the *international style* viewpoint; however, he would delimit almost pyramidal scaffoldings, comparable in their spirit to Art-Déco fascination for Egyptian and Mesopotamian architecture[40]. Unlike these works, Janco's images show a decorative aspect and new combinations of textured areas meant to sublimate the drawn surface (*Composition, News Vendor*, cat. 99; 100). The firm cut along with the daring cutups testify for the careful constructive intention, as compared to the linocuts published by Brauner, for instance, in the only issue of the *antimagazine 75 HP* (Janco and Maxy also published there), which are but the result of an interplay of white and black, red and yellow surfaces. We think that woodcut had a decisive impact on his drawings, since the latter retain a certain angularity, specific to the habit



Marcel Iancu, Vinietă, 1922
Marcel Janco, Vignette, 1922



Victor Brauner, Focul de la Banca de Credit, 1925
Victor Brauner, Fire at Credit Bank, 1925

Din 1926 datează două compoziții în care Iancu caută să formuleze într-o variantă decorativ-constructivă experimentele nonfigurative și cromatica cu ecouri psihologice și emoționale, rânduită în culori „concave" cu putere retorică (citron, verde Veronese, albastru de Prusia, carmin) și „convexe", minore ca forță (crom, roșu cinabru, verde, negru-alb)[41]. Aglomerarea ritmică a suprafețelor animate de culori contrastante (asemănătoare ca efect cu unele dintre creațiile vestimentare ale Soniei Delaunay) în *Pian* (cat. 76), sau o profunziune de hașuri, puncte sau amprente, ce face greu lizibilă figura unui arlechin malefic precum în *Compoziție* (cat. 77) este o constantă. Este poate un exemplu al doritei înfrățiri a artelor aplicate cu cele libere, după ideile lui Baumann, Iancu fiind de altfel și un reputat scenograf și creator de costume[42].
Prodigios creator de *măști*, Iancu ar fi putut face, după spusele unui contemporan, concurență atelierului fotografic *Julieta*[43] . Când Aderca l-a solicitat pentru cartea sa cu interviuri – preluând o modă lansată cu puțin timp în urmă la Paris[44] –, Iancu a păstrat în desen legătura intrinsecă cu gravura, linia tăioasă, încărcată de cerneală, transcriind eficient trăsăturile modelului surprinse la fața locului. Consecvent concepției potrivit căreia linia are valoare prevalentă în compunerea operei plastice, el afirma: "Linia accentuează azi grafica unui tablou, formează arabescul, determină compoziția, situează forma. Deseori angajează culoarea într-o aventură neprevăzută și dinamizează, reduce sentimentalismul culorii și mai ales accentuează caracterul specific abstract al compoziției"[45]. Preaplinul emoțional al mâinii va evolua de la desenul angulos (amintim *Autoportretul* timpuriu publicat în 1923 în *Contimporanul*[46], un *credo* vizionar) la unul liber, nervos, în care din câteva sumare modulări de duct, linia precizează generos forma (*Portretul sculptorului Oscar Han, Portretul lui Jacques Costin,* cat. 92, 110). In anii 1930-1940 desenele sale mărturisesc o muzicalitate fățișă a liniei, cu ritmuri sincopate sau lente, nuanțate de rafinate pulsații de cald-rece. Pastelul cu prețiozitățile lui văroase îl atrage, portretele prietenilor (*Ion Vinea, Dida Solomon,* cat. 102, 103) fiind adevărate revărsări de culori calde, bogate, solare, și unde poza frontală, directă, nu idealizează, ci este mai degrabă un pretext pentru debordante etalări cromatice. *Portret de femeie* (cat. 112) reflectă modul în care Iancu, catifelând prin estompă formele ample, generoase, se apropie ca spirit de lucrările lui Massimo Campigli, ceea ce presupune o cunoaștere semnificativă a noului clasicism[47]. Există o notă de umor amar în unele desene ale acestei perioade (*Moș Crăciun* cat. 107) ce va culmina cu desenele anilor 1940-1945, în care artistul ajunge la o concizie deplină a expresiei: din câteva linii cu penița și câteva accente calde de pastel sugerează lumea nouă, pitorească și colorată a Orientului Apropiat (*Arab cu măgar, Arabi,* cat. 118, 121).

of cutting the wood plate with a knife. In fact, the pe drawings often suggest the effects of the woodcut, a they do indeed in *Lucian Blaga's Portrait* (cat. 74).
In two compositions dating from 1926, Janco attemp to formulate, in a decorative-constructive manner, th nonfigurative experiments and that type of chromatic loaded with psychological and emotional echoes, di played in a range of "concave" (*colours*, translator note) endowed with rhethoric force (lemon, Verones green, Prussian blue, carmine) and "convex" (colours having a minor force (chrome yellow, green, vermilion ivory black)[41]. A steady direction of his manner is th rhythmic agglomeration of the areas animated by co trasting colours (having a similar effect with some Sonia Delanny's clothing models) as in *Piano* (cat. 76 and in the profusion of hatchings, points and finge prints, which makes it difficult, for instance, to catch th figure of the evil harlequin, as it is in *Composition* (ca 77). Perhaps this is an example of the long wished fo brotherhood of the decorative and the seven libera arts, according to Baumann's ideas. It is worth notin here that Janco was also a well-known scenery design er and costume stylist[42].
As a prodigious designer of *masks*, Janco could hav rivaled the *Julieta* [43], the photo studio, according to contemporary witness' opinion. When Aderca aske him to collaborate to his books of interviews, a recen Parisian fashion that the former took up quickly[44], Janc maintained the close relationship with the woodcut, th sharp line loaded with ink, efficiently rendering the fea tures of the model, captured at that given moment. I keeping with the idea of the prevailing value of the lin in composing the plastic work, he stated: "Today i painting the line emphasizes the graphic, makes up th arabesque, establishes the composition, places th form. It often engages the colour in an unexpecte adventure, energizes, reduces its sentimentalism, an moreover, it stresses the specifically abstract characte of the composition"[45]. The overflowing emotion of th brush developed from the angular drawing (we men tion the early *Self-Portrait*, published in *Contimporan* in 1923[46], a visionary *credo*) to a free, nervous one where the line generously defines the form by som brief modulations (*The Portrait of the sculptor Osca Han, The Portrait of Jacques Costin* , cat. 92; 110) the 1930s and 1940s his drawings show an obviou musicality of the line, with syncopated or slow rhythm nuanced by sophisticated vibrations of warm-co colours. The crayon, with its dusty, affected lin seduces Janco; his friends' portraits (*Ion Vinea, Dia Solomon,* cat. 102; 103) are flooded with warm, sola colours, while the direct, frontal pose does not idealiz the subject, but it is rather a pretext for a chromati explosion. For instance, *Woman Portrait* (cat. 112 reflects the manner in which Janco, by modelling th ample, generous forms shaded by way of stump approaches the spirit of Massimo Campigli's work which indicates his actual knowledge of the ne Classicism[47]. There is a note of bitter humour in som

Henri Daniel, Cafenea la Balcic, 1932
Henri Daniel, Café in Balcic, 1932

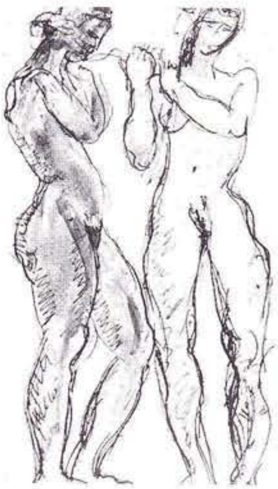


Cu excepția lucrărilor de tinerețe, când utiliza hârtie de desen cu timbru sec (produsă în România sau în Franța), lucrările din perioada interbelică sunt realizate pe hârtie de ziar, de împachetat, hârtie de calc folosită în arhitectură, etc. În afara câtorva studii de dimensiuni mai mari, celelalte opere sunt reduse ca proporție, multe dintre ele având aerul unor lucrări ocazionale. Studiile pregătitoare sunt puține (*Nud de femeie*, cat. 80, 82), ceea ce sugerează mai degrabă atacarea directă a pânzei în pictură, relevând o grijă constantă pentru poziții ghemuite, răsucite sau cu brațele larg desfăcute, cu simplificări de planuri și volume, ce îl apropie de desenul de sculptor.
Arta lui Marcel Iancu se configurează în contextul general al avangardei românești și, în acest sens, se pot face unele comparații sesizante. Astfel se poate stabili o relație între compozițiile de factură constructivistă, abstracte, ale lui Iancu și cele publicate de M.H. Maxy la *Contimporanul*, *Punct* ș.a.m.d. Formația de pictor a lui Maxy se remarcă printr-o accentuare mai pregnantă a decorativului, o mărunțire a formelor și a suprafețelor în abordarea unor subiecte pitorești, față de Iancu, care are o viziune mai sintetică, mai tranșantă, corespunzătoare studiilor sale de arhitect. Autor și el a unor remarcabile portrete (*Constantin Brâncuși, Tudor Arghezi, Max Jacob* etc.)[48], Maxy compune centrifug, ritmic, imaginea concentrând detaliul pe reverberațiile multiplicate ale liniilor de forță.
Henri Daniel[49] a fost de asemeni prieten și colaborator al lui Iancu – autorul proiectului casei soților Daniel din strada Ceres nr. 9 bis. Daniel s-a apropiat mai mult intuitiv de cubism, optând pentru onctuozitatea conte-ului și valorația delicată a estompei. Daniel era un bun cunoscător al istoriei și tehnicilor grafice, și a practicat un desen cu o notă umoristică, în scene din periferia Bucureștiului, peisaje pline de nostalgie orientală de la Balcic, fiind renumit pentru fine gradări a albului și negrului. Delicatețea liniei, dotată de forță și de sensibilitatea emoției, îl apropie, cel puțin teoretic, de Iancu.
M. Iancu a expus în repetate rânduri cu sculptorița Milița Pătrașcu „cea mai talentată a noastră colaboratoare"[50]. Elevă a lui Bourdelle, dar frecventând și atelierul lui Brâncuși, ea alcătuia împreună cu Iancu "un cuplu de cubiști", în care Iancu reprezenta culoarea, iar Milița forma plastică. In această colaborare artistică[51] ea realiza și unele reliefuri pentru arhitectura proiectată de Iancu[52]. Grafica ei, axată pe reprezentări de nuduri și portret, exploata efectul sculptural, eșafodajul formelor, mai ales în gravura pe linoleum publicată în *Punct*, cu formulări esențializate, reduse la câteva linii cu tăietură groasă, continuă și repetiții ritmice. Asociind în desen inedite căutări de combinații tehnice (tempera, tuș, guașe, cretă albă, hârtie de culoare neagră etc.), Iancu lucra cu insistență, revenind, acoperind pictura și obsesional suprafețele, *într-o perioadă în care*

drawings of this period (*Santa Claus*, cat. 107), that climaxed in the drawings executed in the 1940s, when the artist reached complete concision of expression, by some pen lines and warm overtones of the crayon he suggests the new picturesque and coloured world of the Near East (*Arabian and Donkey; Arabians*, cat. 118, 121).
Excepting his early works, when he used high quality drawing paper with blind-stamps (produced in Romania and France), the interwar works were drawn on ordinary paper, wrapping paper, tracing paper used for his architecture designs, etc. Apart from some studies of large dimensions, the other works are rather small and seem more or less occasional. There are few preparatory sketches (*Woman nude*, cat. 80-82) which suggest a direct assault of the canavas in painting and show a constant concern for the crouched, twisted positions or those with the arms wide open, with simplifications of volumes and surfaces; they look like a sculptor's drawings indeed.
Marcel Janco's art developed in the general context of the Romanian avant-garde, and some meaningful comparisons could be drawn in this respect. Thus, we can establish a relationship between Janco's abstract compositions in constructivist manner, and those published by M. H. Maxy in *Contimporanul* and *Punct*, a.s.o.
Maxy's training as a painter is obvious in the emphasis of the decorative element, the breaking of surfaces and forms, as well as in the way he tackles some picturesque subjects, unlike Janco, whose vision is more condensed and powerful, showing his architectural training. Maxy, who also drew some remarkable portraits (*Constantin Brâncusi, Tudor Arghezi, Max Jacob*, etc.[48]) composed the image rhythmically, on a centrifugal basis, concentrating the detail around the multiplying reverberations of the lines of force.
Henri Daniel[49] was Janco's friend and collaborator for whom he designed a house at 9 Ceres Street. Daniel came to cubism rather intuitively, choosing the unctuousness of the conté and the delicate velvet shading of the stump. The artist was very conversant with the history and techniques of graphics, and practised a kind of drawing pervaded by humorous notes in the scenes from the Bucharest slums, while his landscapes from Balcic convey an Oriental nostalgia. He was also known for his skillful gradation of white and black. The delicate line, endowed with force and sensitivity of emotion, draws him near Janco, at least theoretically.
Janco exhibited several times together with the sculptress Milița Pătrașcu, "our most talented collaborator"[50]. Bourdelle's pupil, but equally a constant visitor of Brâncusi's studio, she and Janco made a "pair of cubists", in which Janco represented the colour, while Milița the plastic forms. In this "artistic fellowship"[51], she also achieved some reliefs for Janco's buildings[52]. Her graphic work, concentrated on nudes and portraits, explored the sculptural effect, the scaffolding of forms, especially in the linocuts published in *Punct*. They show *forms reduced to essentials, to some lines with thick*

Max Herman Maxy, Constructie integrală, 1925
Max Herman Maxy, Integral Construction, 1925





Milița Pătrascu, Două nuduri, 1931
Milița Pătrașcu, Two Nudes, 1931

Iancu însuși era atras de tehnica vitraliului, de conturul negru, greu, în pictură[53].
Un alt artist, de asemeni colaborator la *Contimporanul*, a fost Corneliu Michăilescu[54], care, pornind de la admirația față de Cézanne și arta primitivă, trecând prin Italia, va lucra în spirit cubist și constructivist până în anii treizeci, când se va orienta vădit spre suprarealism. Unele dintre lucrările sale de grafică, studii pentru pictură, *Arlechin; Natură moartă cu fier de călcat*[55] se apropie oarecum de viziunea sacadată, de fațetările cubiste ale lui Iancu și de soliditatea formală a art-déco-ului.
Marcel Iancu a fost apreciat de contemporani, nu numai de avangardă, ci de majoritatea oamenilor de cultură care au văzut în el pe corifeul artei noi. De la articolul lui Jacques Costin care semnala întoarcerea în țară, în 1923, cu ocazia primei expoziții de la Maison d'Art, a unui artist de o elementară virulență, de o cerebralitate nietzscheniană[56] până la articolele omagiale din *Facla* (1932)[57], semnificative pentru deschiderea și nevoia de sincronism a culturii românești cu cea europeană, „Iconoclast", „Al Gazali al picturii"[58], Iancu era receptat ca pictor-profet ce a confirmat premoniția lui N.D.Cocea despre „dinamitardul" ale cărui opere vor fi disputate în viitorime de muzee și academii. Prin vitalitate și forța sentimentului, prin implicarea cutezătoare în procesul de înnoire a artei românești, prin curiozitatea și pasionata inovație tehnică, opera grafică a lui Marcel Iancu nu dezminte acest adevăr.

NOTE
1. Al. Robot, „Cu Marcel Iancu despre el și despre alții" în *Rampa*, nr. 4680, aug. 1933, p. 1.
2. Amintim în acest sens de tehnica remarcabilă în care Iser a lucrat gravură cu acul începând din 1921, la îndemnul se pare al lui Pascin cu care era prieten, realizând planșe ce au rămas de neegalat; v. *Pictorul Pascin la cafenea*, 1908 repr. în *Repertoriul*, 1981, nr. 4063 precum și repr. de la nr. 4833 - 4844; v. și „Iser 1881 - 1958. Expoziție retrospectivă", cat. de Paraschiva Glauber Pojar și Radu Bercea, București, 1983.
3. In 1909 Iser deschidea la București, la Palatul Ateneului, împreună cu Forain, Galanis și Derain o expoziție primită cu rezervă de public; v. și Petre Oprea, „Opera lui Iosif Iser" în Muzeul de Artă al R.S.R., în *Revista muzeelor*, nr.2, 1967 p. 130 - 136 unde este reprodus proiectul copertei catalogului, de Iser.
4. v. Paul Rezeanu, *Istoria artelor plastice în Oltenia 1821 - 1944*, Craiova, 1980; Mariana Vida, „Observații asupra unor modele stilistice ale caricaturilor lui Constantin Jiquidi", în *Revista muzeelor*, nr.1, 1990.
5. Pavel, 1984, pp. 40 - 45
6. *Grafica militantă românească* (Album), București, 1963, cap. "1848 - 1921"; Pavel, 1984, pp. 22 - 23.
7. Elena Mateescu, „Iosif Iser - câteva modalități de

continuous cuts and rhythmic repetitions. In her drawings she would associate elaborate solutions of technical combination (tempera, china-ink, charcoal, white chalk, black coloured paper, etc). The artist worked and sometimes returned and covered or partitioned the surfaces in a period when Janco himself was attracted by the technique of stained glass window as well as by the hard black outline in painting[53].
Corneliu Michăilescu[54] was another artist and collaborator of *Contimporanul*; he began by admiring Cézanne and the primitive art, passed through Italy, worked in the cubist and constructivist manner until the 1930s, when he obviously turned to surrealism. Some of his graphic works are painting studies (*Harlequin*; *Still-live with Iron*[55]), somewhat close to Janco's jerky cubist faceting vision and to the formal solidity of the art-déco.
Marcel Janco was highly esteemed by his contemporaries, not only by the avant-garde artists, but also by the majority of high-brows, who saw in him the messenger of the new art. From Jacques Costin's article which announced the return to Romania in 1923, on the occasion of the first exhibition (at Maison d'art) of an artist of fundamental virulence, of Nietzsche-like cerebrality[56], till the articles praising his talent (the artist was called "Iconoclast", "Al-Gazali of painting"[57]) published in *Facla* (1932)[58], significant for the opening to and the need of synchronizing the Romanian culture with Western Europe, Janco was understood as a painter and a prophet altogether. N. D. Cocea's foretelling the "dynamiter", whose works will be confirmed in future by museums and academies has become a fact. His vitality and force of sentiment, his daring implication in the process of renewal of the Romanian art, his untamed search and passionate pursuits for technical inovation sustain Cocea's opinion, fully proved by Marcel Janco's graphic work as well.

NOTES
1. Al. Robot, "Cu Marcel Iancu despre el și despre altii" (With Marcel Janco - about him and others), in *Rampa*, no. 4680, August 1933, p.1.
2. We remind the remarkable technique in which Iser worked dry point, beginning with 1921, presumably following his friend Pascin's advice. He executed some unparalleled plates. See *Painter Pascin at the Cafe*, 1908, reproduced in *Repertoriul*, 1981, no. 4063 and also reproduced from no. 4833-4844; see also "Iser 1881-1958 Retrospective Exhibition", a catalogue by Paraschiva Glauber Pojar and Radu Bercea, București, 1983.
3. In 1909 Iser, together with Forain, Galanis and Derain opened an exhibition at the Atheneum in Bucharest, which enjoyed a cold public reception; see also Petre Oprea, "Iosif Iser in the Art Museum of R.S.R.", in *Revista Muzeelor*, no. 2, 1967, p. 130-136 where Iser's cover project of the catalogue is reproduced.
4. S. Paul Rezeanu, *The History of Fine Arts in Oltenia*

... Studii și Cercetări de Istoria Artei, Seria Artă Plastică, Tom 28, 1981, pp. 149 - 159; Pavel, 1984, p. 26.

8. Andrei Pintilie, „L'Art roumain au XX-ème siècle; Considérations sur le mouvement roumain d'avant-garde", în Revue Roumaine d'Histoire de l'Art Série Beaux-Arts, Tome XXIV, 1987, nota 10 și repr. 1 - 4.

9. Aceste desene sunt semnate de obicei cu inițiale caligrafice în corpul imaginii, cum este cazul ilustrației înfățișând trei femei, nud, bust, la textul lui Theodor Solacolu.

10. Portretul lui I.L.Caragiale, (1912), inv. 2254; v. și Elena Mateescu, op.cit., repr. p. 151.

11. Solomon Sanielevici (1878-1917) a studiat la München. În 1912 lucra peisaje cu monumente, aureolate de un cer romantic, apropiate ca factură ... de Secesionism.

12. Sigmund Maur (1894-1966) a lucrat la Berlin (1914-1916) și la Zürich (1918-1920) gravură pe lemn, linoleum și litografie, caricaturi cu caracter antirăzboinic, îndatorate viziunii Jugendstil, publicată în paginile revistei Nebelspalter. Revenit după război în România, Maur va lucra și ca portretist. Între 1921-1924 el a realizat portretele litografiate ale unor personalități culturale, pe care le-a reluat în anii 1960 (I. Minulescu, B. Fundoianu, T. Arghezi, ș.a.m.d.). Convingerile socialiste îl apropie de Cuvântul liber unde colaborează cu desene; în 1934 publică albumul cu ecouri expresioniste Sodoma, inspirat de viața de noapte bucureșteană. A fost unul dintre cei mai pătrunzători cronicari ai expozițiilor de artă nouă, semnând cu pseudonimul Lucifer. Astfel, în Rampa, 7 ian. 1923, scria despre expoziția lui M. Iancu, după ce amintea de „primatul sentimentului în arta expresionistă". La Marcel Iancu, consideră că se punea problema „emoției interne" în locul senzației optice, obiectele din tablou spiritualizându-se, materia căpătând o forță nouă pe care o relevă printre altele, Domnișoara Iulia, portret al actriței Dida Solomon, pe care Iancu o înfățișează într-o ipostază tragică.

13. MNAR, inv. 20847

14. MNAR, inv. 22523

15. Martina Jura, „Kunstlerreisen", în Europaische Moderne. Buch und Graphik aus Berliner Kunstverlagen 1890-1933, (cat.) Berlin, 1989, p. 96.

16. Amelia Pavel, „Arthur Segal - perioada de tinerețe", în Traiectorii ale privirii, București, 1990, pp. 189-202; și Cătălin Davidescu, „Restituiri. Arthur Segal inedit în România", în Arta, nr. 12, 1984, pp. 8-10.

17. Christine Hoffmeister, Kunstlerbiographien în Revolution und Realismus. Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933, (cat.), Berlin, 1979, p. ...

18. v. Compoziție, 1917, MNAR, inv. 26455.

19. Mihai Drișcu, „Retrospective. M. H. Maxy", în Secolul 20, 4-5, apr.-mai, 1971, pp. 52-54.

20. v. Trei femei, MNAR, inv. 1313

21. Wolfgang Goetz, Ernst Stern, Berlin 1920, Enciclo-

on some stylistic models of Constantin Jiquidi's caricatures", in *Revista Muzeelor*, no. 1, 1990.

5. Pavel, 1984, p. 40-45.

6. *Romanian Militant Graphics* (Album), București, 1963, see the chapter referring to 1848-1921; Pavel, 1984, p. 23-27.

7. Elena Mateescu, "Iosif Iser - some manners to represent human figure in interwar graphic art", in *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, the series of *Artă Plastică*, tome 28, 1981, p.149-159; Pavel, 1984, p. 26.

8. Andrei Pintilie, "L'Art Roumain au XX-ème siècle: Considérations sur le Mouvement Roumain d'Avant-garde", in *Revue Roumain d'Histoire de l'Art* Série Beaux Arts, Tome XXIV, 1987, footnote 10, and ill. 1-4.

9. As a rule, these drawings are signed with caligraphic initials inside the image, as it is the case of the illustrations showing three women, nude, bust for Theodor Solacolu's text.

10. *Ion L. Caragiale's Portrait*, (1912). The National Museum of Art of Romania (NMAR), inv. 2254. See also Elena Mateescu, *work. quot.*, reproduction, p. 151.

11. Solomon Sanielevici (1878-1917) studied in Munich. In 1912 he drew landscapes with romantically haloed monuments, similar in manner and framing to the Seccession ones.

12. Sigmund Maur (1894-1966) worked in Berlin (1914-1916) and in Zurich (1918-1920) woodcut, linocut, and lithographic caricatures with anti-war character, owed to Jugendstil vision, and published in the pages of the *Nebelspalter* magazine. Between 1921-1924 he achieved lithographed portraits of several cultural personalities, which he picked up again in the '60s (Ion Minulescu, Benjamin Fondane, Tudor Arghezi, a.s.o.). His socialist beliefs drew him close to *Cuvântul Liber*, where he published his drawings; in 1934 he published an album, *Sodoma*, with expressionist echoes, inspired from the Bucharest night-life. He was one of the sharpest chroniclers of *new-art* exhibitions, signing with his pen name, Lucifer. In *Rampa*, Jan. 7, 1923, he wrote about M. Janco's exhibition; after he recalled the "primacy of sentiment in the expressionist art", he maintained that with Marcel Janco the "internal emotion" is replaced by the optic sensation, the objects in the painting are spiritualized, while the material gains a new force, which is revealed, among many other paintings, by *Miss Julia*, the portrait of the actress Dida Solomon, whom Janco represents in a tragic hypostasis.

13. NMAR, inv. 20847.

14. NMAR, inv. 22523.

15. Martina Jura, "Künstlerreisen", in *Europäische Moderne. Buch und Graphik aus Berliner Künstverlagen, 1890-1933*, (cat.) Berlin 1989, p. 96.

16. Amelia Pavel, "Arthur Segal, as a Young Man", in *The Trajectories of Sight*, Bucharest, 1990, p.189-102, and Cătălin Davidescu, „Restitutions, Arthur Segal unpublished in Romania", in *Arta*, no. 12, 1984, p. 8-10.

17. Hoffmeister Christine, *Künstlerbiographien in Revolution und Realismus. Revolutionäre Kunst in Deutsch-*



Corneliu Michăilescu, Iona, 1930

Corneliu Michăilescu, Jonah, 1930

21. Wolfgang Goetz, *Ernst Stern*, Berlin 1920, *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, 1975, vol. IX, p.351.
22. Pavel, 1984, p. 27.
23. Gheorghe Vida, „Mattis Teutsch și dialogul european al formelor", în *Arta*, nr. 5/1984; v. și Julia Szabó, *Mattis Teutsch Janos*, Budapesta, 1983, *Ungarische Graphik im Ausland. Deutschland v. 1919-1933*, (Cat.) Berlin, 1990.
24. Seiwert, 1993, p. 440.
25. Raymund Mayer, *Dada in Zürich. Die Akteure, die Schauplatze*, Zürich, 1990, pp. 13-19. Pentru mișcarea Dada și *Tändenzen der Zwanziger Jahre*, 15, Berlin 1977, 3/pp. 1-278.
26. Raymund Mayer, *op.cit.* pp.33-48.
27. Seiwert, 1993, p. 325 și p. 735, ilustrațiile nr. 60-61.
28. Corneliu Michăilescu, „Arta neagră", în *Integral. Revistă de sinteză modernă*, nr. 4, 1925, pp.10-11.
29. Seiwert, 1993, pp. 97-101.
30. Marcel Iancu, „Arhitectura" în *Mișcarea literară*, nr. 15, 1924, p. 1: „Azi ca și altă dată artistul, intuind trufii vane, îmbracă haina muncitorului și coboară în uzină..."; „Insemnări de artă", în *Contimporanul*, nr. 45, 1924: „Artist-artizan-artificiu are trei sensuri deosebite cu aparență de asemănare (...)"; „Cu cât creatorul știe să fie mai degajat, își păstrează perfecțiunea, se ferește de abilități, cu atât expresia artistică este mai violentă, mai iscusită. Tehnica nu are nimic comun cu virtuozitatea și artificiul." (etc.); „Arhitectura socială", în *Contimporanul* nr. 93-94-95, 1930: (...) „Muncitorii intelectuali și manuali trăiesc sacrificiul individului pentru totalitate..."; v. și Mariana Enache [Vida] *Marcel Iancu în România*, teză de licență, coordonator științific prof. dr. Paul Constantin, manuscris dactilografiat, Biblioteca Institutului de Arte Plastice, București, 1976.
31. Folosit de Malevici în 1913, termenul de cubo-futurism reprezenta o sinteză creatoare între cubism (fragmentări, forme geometrice, o nouă concepție asupra spațiului pictural) și futurism (subiecte legate de dinamismul vieții moderne în timp și spațiu, în mediul urban și industrial, un etos iconoclast); Christina Lodder, „Russian Avant-garde Art: from Neo-Primitivism to Constructivism", în *La Vanguardia Rusa 1905-1925 en las Colecciones de los Museos Rusos*, (Cat.) Canarias, 1994, p. 301 și nota 22; Seiwert, 1993, p. 258 și nota 467.
32. Seiwert, 1993, p. 98.
33. Ibidem.
34. In 1924, împreună cu Andrei Vespremie și M.H.Maxy, Iancu deschide un atelier de arte decorative, devenit apoi Academia artelor decorative (strada Cîmpineanu 17). In 1926-1928 acest atelier este condus de Maxy (Atelierul *Integralului*), iar între 1930-1935 funcționează sub conducerea aceluiași, ca Studio de Arte Decorative.
35. Seiwert, 1993, pp. 113-115; v. și Marcel Iancu, „Arhitectura", în *Contimporanul*, nr. 48, 1924.
36. Seiwert, 1993, p.114.

17. Hoffmeister Christine, *Künstlerbiographien in Revolution und Realismus. Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933*, (Cat.) Berlin, 1979, p. 84.
18. See *Composition*, 1917, at NMAR, inv. 26455.
19. Mihai Drișcu, "Retrospectives, M. H. Maxy" in *Arta*, no. 4-5, April-May, 1971, p. 52-54.
20. See *Three Women*, at NMAR, inv. 1313.
21. Wolfgang Goetz, *Ernst Stern*, Berlin 1920, *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, 1975, volume IX, p. 351.
22. Pavel, 1984, p. 27.
23. Gheorghe Vida, "Mattis Teutsch and the European Dialogue of Forms", in *Arta*, no. 5/1984. See also Julia Szabó, *Mattis Teutsch Janos*, Budapest, 1983, *Ungarische Graphik im Ausland. Deutschland 1919-1933*, (Cat.)Berlin, 1990.
24. Seiwert, 1993, p. 440.
25. Raymund Mayer, *Dada in Zürich, Die Akteure, die Schauplatze*, Zürich, 1990, p. 13-19. For the Dada movement, see also *Tändenzen der Zwanziger Jahre*, 15, Berlin, 3, p. 1-278.
26. Raymund Mayer, *work reference*, p. 33-48.
27. Seiwert, 1993, p. 325 and p. 735, illustrations no. 60-61.
28. Corneliu Michăilescu, "The Art of the African Negroes", in *Integral, Revista de sinteză moderna*, no. 4, 1925, p. 10-11.
29. Seiwert, 1993, p. 97-101.
30. Marcel Janco, "Architecture", in *Mișcarea literară*, no. 15, 1924, p.1: "Today, just like in the past, the artist, having understood the vain haughtiness, puts on the worker's overal and goes down into the factory"; "Art Notes", in *Contimporanul*, no. 45, 1924: "Artist - craftsman - artifice, three different meanings, yet seemingly similar. (...) The freer an artist behaves, the more he preserves his freshness and avoids tricks, the more violent and resourceful his artistic expression will be. Technique has nothing in common with virtuosity and artifice."; "Social Architecture", in *Contimporanul*, no. 93-94-95, 1930: "(...) The intellectual and the manufacturer experience the sacrifice of the individual for the multitude..."; see also Mariana Enache [Vida], *Marcel Janco in Romania*, a diploma thesis, advisor Professor Ph.D. Paul Constantin, typed manuscript, at the Library of the Fine Arts Faculty, Bucharest, 1976.
31. As it was employed by Malevici in 1913, the term of cubo-futurism represented a synthesis between cubism (fragmentation, geometrical forms, a new conception on the painted space) and futurism (subjects connected to the dynamism of modern life in time and space, in town and industrial milieu, iconoclast ethos); see Christina Lodder, "Russian Avant-Garde Art, from Neo-Primitivism to Constructivism", in *La Vanguardia Rusa 1905-1925 en Las Collectiones de los Museos Rusos*, (Cat.), Canarias, 1994, p. 301, and footnote 22; Seiwert, 1993, p. 258, and footnote 467.
32. Seiwert, 1993, p. 98.
33. *Ibidem*
34. In 1924, Janco together with Andrei Vespremie

„Noțiuni utile", în *Meridian*, caiet ... p. 9: „Despre pictură, acum când subiectul ... de plan secund, se va putea vorbi mai curând, ... muzicii, despre acordul culorii majore ... cromatică bogată, despre valori dure și ... despre motiv principal și construcție, ... și expresiuni atone, despre armonii și dis- ... despre stridente și acorduri dulci". Atras de ... de muzică, încă din familie - prietenia sta- ... cu Clara Haskil este un argument în plus -, ... a manifestat un interes special pentru relația ... muzică și pictură.

... De asemenea a reluat și articolele: „T.S.F. ... entre le bourgeois mort et l'apôtre de la ... nouvelle" în *Punct*, nr. 11/31 ian. 1925 p. 3 ... ianuarie 1918); „Pour le mêtier", în *Punct*, nr. ... 14 febr. 1925 p. 1(datat: Paris 1918).

... Marcel L. Mendelson, *Marcel Janco*, Tel Aviv, ...

... Mihai Ispir, „L'Art-déco en Roumanie", în *Revue ... d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, Tome ... 1987, pp. 69-83.

... Marcel Iancu, „Colorit", în *Contimporanul* nr. ... 1927.

... *Demonstrația de artă nouă a Contimporanului* ... 28 mai 1925, la Teatrul Popular, care cuprin- ... o conferință a lui N.D.Cocea (Arta veche și ... nouă), un recital de muzică susținut de Corina ... (muzică ce nu mai urmărea producția melo- ..., ci valoarea pur tonală în raport cu senzați- ... produse de disonante) și piesa *Moartea veselă*, ... de Nikolai Evreinov, în regia lui Sandu ..., regizor și actor - Arlechin; (în alte roluri: ... - Lili Rădulescu; *Pierrot* - George ...; Doctor - Ioan Rădulescu; *Moartea* - Dem. ...; v. și textul programului de sală „Vorbe ... culise" de Sandu Eliad, reprodus în *Con- ...* din 26-29 mai 1925, și A.M., „... de artă nouă a revistei ...", în *Miscarea literară*, nr. 30, 6 iun. ... p. 2. Pentru proiectele de costum v. și ... nr. 55-56 mart. 1025, dedicate ... și teatrului; Seiwert, 1993, pp. ...

... Adam, "Omagiu lui Marcel" Iancu, în ... 8 febr. 1932, p. 2.

... Aderca a lansat în 1924 la *Miscarea literară* ... asociindu-l cu portretul - *mască* a ... Iancu a preluat și la *Contimporanul* ..., iar pentru rubrica *La...* a folosit contactele pe ... în lumea plasticii europene. Franchețea ... se potrivea stilului incisiv al lui Iancu. ... ca în cazul lui L. Blaga, spre exemplu, interve- ... argumentânt puncte de vedere comu- ... colectivă, anonimatul operei de artă, etc).

... Marcel Iancu, „Despre pictură", în *Contim- ...* nr. 102, 1932, p. 5.

... *Contimporanul* nr. 25, 6 ian. 1923, p.1. Auto- ... anticipează, credem, prin forța *exasperării*

and M. H. Maxy opened a decorative art studio, which was to become the Decorative Art Academy (at 17 Câmpineanu Street). In 1926-28 this studio was run by Maxy (The Studio of *Integral*), while between 1930-1933 it was run by the same artist as the Decorative Art Studio.

35. Seiwert, 1993, p. 113-115; see also Marcel Janco, "Architecture", in *Contimporanul*, no. 48, 1924.

36. Seiwert, 1993, p. 114.

37. Marcel Janco, "Useful Notions", in *Meridian*, volume 8, 1935, p. 9 : "About painting, since the subject has become a secondary one, we should talk with the music dictionary, speaking of the tuning of the major and minor colour, rich chromatics, hard and elegiac values, as well as of the main motif and construction, rhythm amd atonal expressions, harmonies and dissonaces, strident and sweet chords." His fondness of music, favoured by his family milieu, his close friendship with Clara Haskil, are reasons to substantiate Janco's actual interest in the relationship between music and painting.

38. He resumed also some of his articles: "T. S. F. Dialogue entre le bourgeois mort it l'apôtre de la vie nouvelle", in *Punct* no. 11, January 31, 1925 (dated: January 1918); "Pour le métier", in *Punct*,. no. 13, February 14, 1925, p.1 (dated: Paris 1918).

39. See Marcel L. Mendelson, *Marcel Janco*, Tel Aviv, 1962.

40. Mihai Ispir, "L'Art-Déco en Roumanie, in Revue Roumain d'Histoire d'Art" Série Beaux-Arts, Tome XXIV, 1987, p. 69-83.

41. Marcel Janco, "Colour", in *Contimporanul*, no. 73, 1927.

42. The new art demonstration of *Contimporanul, May 28, 1925,* at the Popular Theatre, including N.D. Cocea's lecture (The Old and the New Art), a music recital performed by Corina Sfetea (a kind of music that no longer insisted on the melody, but on the pure tonal value related to the sensations produced by dissonances), as well as a play, *A Joyful Death*, a harlequinade by Nicolae Evreinov, directed by Sandu Eliad, a stage-director and actor (the Harelequin). The other actors were Lili Rădulescu as Colombina, George Damian as Pierrot, Ioan Rădulescu as the Doctor, and Dem Constant playing the Death part. See also the text of the programme, „Words behind the curtain", written by Sandu Eliad, published in *Contimporanul*, May 26-29, 1925, and A. M. "The New Art Demonstration of the Contimporanul magazine", in *Mișcarea Literară*, no. 30, June 6, 1925, p. 2. For the costume projects see also *Contimporanul*, no. 55-56, March 1925 (two issues dedicated to cinema and theatre); Seiwert, 1993, p. 311-344.

43. Sergiu Dan, "Homage to Marcel Janco", in *Facla*, February 8, 1932, p. 2.

44. In 1924 Felix Aderca initiated at *Mișcarea literară* the fashion of interviews associated with the portrait of the interviewee. Janco took it over in *Contimporanul*, and for the column *At...* he used his personal relations

că a Holocaustului; v. și *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel - und Osteuropa* (Cat.), Bonn, 1994, pp. 215-243.
47. El a și expus cu Massimo Campigli, v. Eugen Crăciun, Grupul Arta Nouă, „Linii, forme, culori" (Expoziția Massimo Campigli - Milița Petrascu - Marcel Iancu) în *Adevărul*, 21 dec. 1932; pentru tendințele legate de noul clasicism în arta românească v. și Ioana Vlasiu, „La Peinture roumaine des années '20 et les débats autour de la tradition", în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, Tome XIX, 1982 (I), Tome XXII, 1984 (II), Bucarest.
48. v. MNAR *Constantin Brâncuși*, 1925, inv. 9370, *Tudor Arghezi*, 1925, inv. 9371, *Max Jacob*, inv. 9372; v. și *Integral*, nr. 1, 2, 1925; *Expoziția retrospectivă M.H.Maxy* (Catalog), București, 1965.
49. Henri Daniel (Botoșani 1981 - București 1965), pictor și grafician a studiat cu Iser, apoi la Berlin și Paris. Expune din 1921 (cu M.H. Maxy la sala Mozart), la *Contimporanul* dar și la Saloanele Oficiale de Desen și Gravură. A fost redactor artistic al prestigioasei reviste *Arta și Tehnica Grafică* (1937-1939) - unde a realizat cronică plastică și a fost prezent cu desene și legături de carte.
50. Al. Robot, *op. cit.* Alături de Milița Pătrașcu mai sunt amintiți: Al. Brătășeanu, C. Michăilescu, H. Daniel, M.H. Maxy, Merica Râmniceanu, Lucia Bălăcescu (Demetriade), Cornelia Babic (Daniel), Brâncuși. Pentru Milița Pătrașcu, v. și Simona Nistor, *Milița Pătrașcu*, București, 1973.
51. C. Panaitescu, „Azi ne vorbește cuplul de cubiști Marcel Iancu - Milița Pătrașcu", în *Facla*, 17 mart. 1934; Petru Comarnescu, „Milița Pătrașcu și Marcel Iancu, o tovărășie artistică", în *Arta și Omul* nr. 9-11, mai 1934, p. 153. Pentru desenele picturale, marcate de contur pronunțat, v. și desenele aflate în colecția MNAR.
52. Milița Pătrașcu a sculptat, spre exemplu, basorelieful montat la intrarea imobilului din str. Hristo Botev 34.
53. H. Blazian, „Plastica. La Dalles: A 4-a expoziție a grupului Contimporanul", în *Adevărul literar și artistic*, 16 febr. 1936.
54. Andrei Pintilie, „Elemente pentru o redescoperire a lui Corneliu Michăilescu I", în *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, Seria Arta plastică, Tom 26, 1979, p. 89-116.
55. v. MNAR, inv. 9906, 9914 și *Repertoriul* (1984) nr. 6624; 6632.
56. Jacques Costin, „Arta lui Marcel Iancu", în *Contimporanul*, nr. 26, 13 ian. 1923, p. 4.
57. *Facla*, 8 febr. 1932, p. 1-2: „Cititorii și arta lui Marcel Iancu. Istorie I"; *Facla*, 15 febr. 1932, p. 3: „Scriitorii și arta lui Marcel Iancu; Marcel Iancu: animatorul II".
58. Paul Sterian, „Marcel Iancu sau Al Gazali al picturii", în *Vremea*, 14 febr. 1932. Autorul se referă

would come up in the discussion, advocating similar view points (about collective art, the anonymity of the work of art, etc., as it was the case of Lucian Blaga's discussion, for instance).
45. Marcel Janco, "On Painting", in *Contimporanul*, no. 102, 1932, p.5.
46. *Contimporanul*, no. 25, June 6, 1923, p.1. We think that the self-portrait anticipates, by the force of the *creative exasperation* of expressionist origin, the tragic experience of the Holocaust. See *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avangarde in Mittel-und-Osteuropa* (Cat., Bonn, 1944, p. 215-243).
47. He exibited together with Massimo Campigli, see Eugen Crăciun, "The New Art Group. Lines. Forms. Colours" (Massimo Campigli - Milița Pătrascu - Marcel Janco Exhibition) in *Adevărul*, December 21, 1932; for the tendencies of new classicism in the Romanian art, see also Ioana Vlasiu, "La Peinture Roumaine de Années '20 et les Débats autour de la Tradition", in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, Tome XIX, 1982 (1), Tome XXII, 1984 (11), Bucarest.
48. See NMAR: *Constantin Brâncusi*, 1925, inv. 9370; *Tudor Arghezi*, 1925, inv. 9371, *Max Jacob*, inv. 9372; and *Integral*, no. 1 and 2, 1925; *Retrospective Exhibition of M.H. Maxy* (Cat.), Bucharest, 1965.
49. Henri Daniel (b. Botosani, 1891, d. Bucharest, 1963) was a painter and draughtsman; he was Iser's pupil, then studied in Berlin and Paris. Since 1921 he exhibited (with M. H. Maxy at Mozart Hall) at *Contimporanul*, and also at the "Official Salon of Drawings and Engravings". He was the artistic adviser and director of the prestigious review *Arta și Tehnica Grafică* (Graphic Art and Technique), 1937-1939, where he was the art columnist and also published drawings and book bindings.
50. Al. Robot, *quot.* Apart from Milița Pătrascu other artists were mentioned, such as: Al. Brătășeanu, C. Michăilescu, H. Daniel, M. H. Maxy, Marica Râmniceanu, Lucia Bălăcescu (Demetriade), Cornelia Babic (Daniel), Brâncusi. For Milița Pătrașcu, see also Simona Nistor, *Milița Pătrascu*, Bucuresti, 1973.
51. C. Panaitescu, "Today the pair of cubist artists Marcel Janco - Milița Petrașcu speak to us", in *Facla*, March 17, 1934; Petru Comarnescu, "Milița Pătrascu and Marcel Janco, an artistic partnership", in *Arta și Omul* (Art and Man), no. 9-11, May 1934, p. 153. For the pictorial drawings characterized by a firm outline, see also the drawings in the collection of the NMAR.
52. Milița Pătrașcu sculpted, for instance, the relief mounted at the entrance of the building at 34 Hristo Botev Street.
53. H. Blazian, "Fine-Arts at the Dalles: the 4th Exhibition of the Contimporanul Group", in *Adevărul literar și artistic*, February 16, 1936.
54. Andrei Pintilie, "Elements for the Rediscovery of Corneliu Michăilescu", in *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, seria Arta Plastica, Tom 26, 1979, p. 89-116.

Corneliu Michăilescu", in *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, seria Arta Plastica, Tom 26, 1979, p. 89-116.
55. See The National Museum of Art of Romania, inv. 9906, 9914; and *Repertoriul* (1984), no. 6624, 6632.
56. Jacques Costin, "Marcel Janco's Art", in *Contimporanul*, no. 26, January 13, 1923, p. 4.
57. *Facla*, February 8, 1932, p. 1-2: "The Readers and Marcel Janco's Art. History I", *Facla*, February 1932, p. 3: "The Writers and Marcel Janco's Art. Marcel Janco, the Animator II".
58. Paul Sterian, "Marcel Janco or Al Gazali of Painting", in *Vremea*, February 19, 1932. Janco defended the cause of Modernism like a *ghazi* (a defender of Arabian territories).





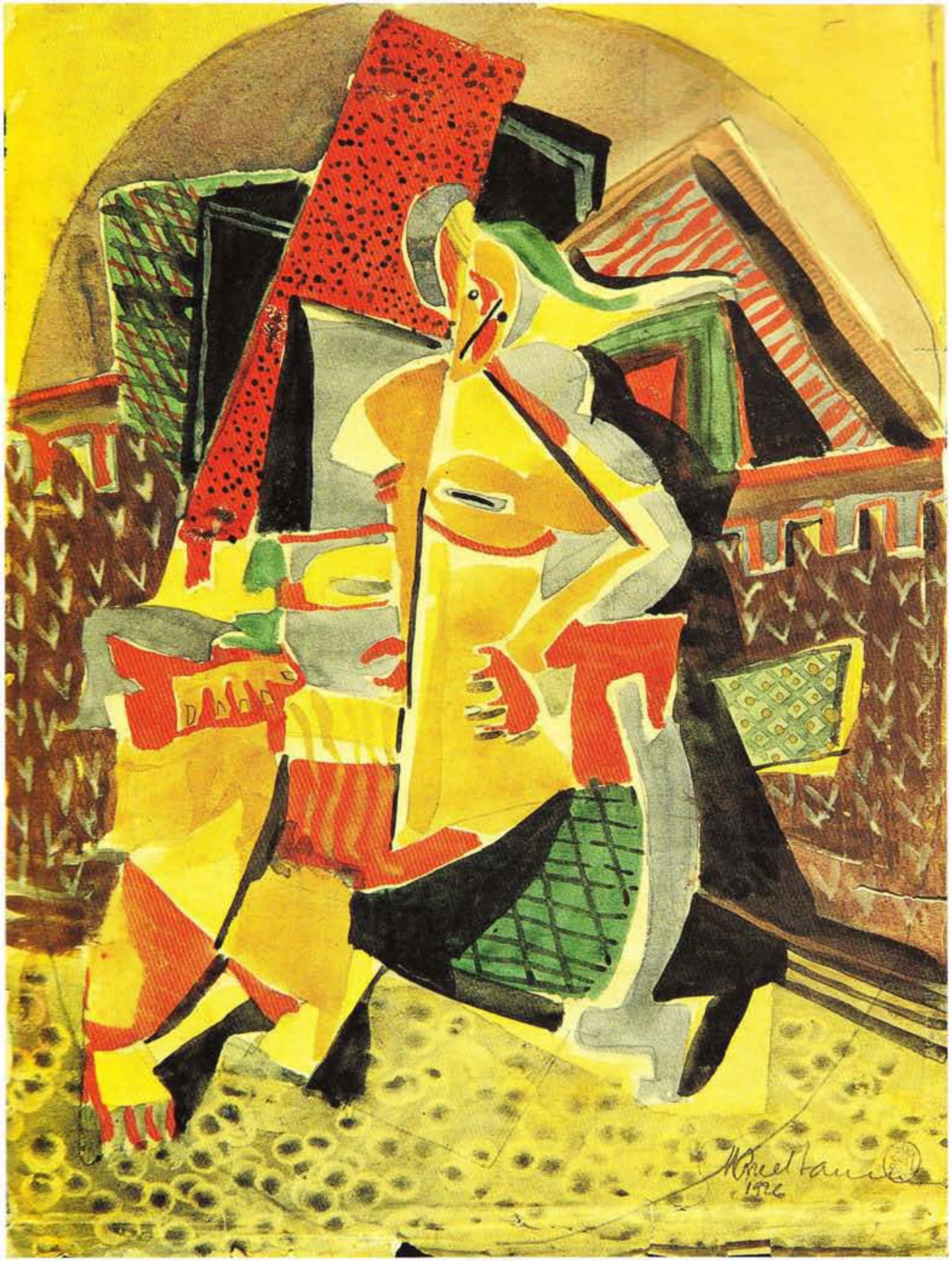
PICTOR DESENÎND
Davidesco (?) (cat. 68)
creion grafit și estompă pe hârtie; 48,7 x 39,4 cm; semnat dr. jos: Marcel Jancu; [1914 - 1916]; MNAR

A PAINTER DRAWING.
Davidesco (?) (cat. 68)
graphite pencil and stump on drawing striped paper;
48.7 x 39.4 cm; signed lower left: Marcel Jancu
[1914 - 1916]; NMAR



PIAN (cat. 76)
acuarelă, tempera și creion
grafit pe hârtie subțire velină;

PIANO (cat. 76)
water-colour, tempera and
graphite pencil on thin smooth



COMPOZITIE (cat. 77)
acuarelă, creion grafit și
amprente pe hârtie de desen;
33.3 x 25.2 cm; semnat și datat
dr. jos în creion grafit: Marcel
Jancu 1926; MNAR

COMPOSITION (cat. 77)
water-colour, graphite pencil
and finger prints; 33.3 x 25.2 cm;
signed and dated in graphite
pencil, lower right: Marcel Jancu
1926; NMAR



D DE FEMEIE (cat. 80) creion grafit şi pastel pe hârtie; 58,2 × 38 cm, [1928]; MNAR
OMAN NUDE (cat. 80) graphite pencil on paper; 58.2 × 38 cm; [1928]; NMAR





De la stânga la dreapta/From left to right

SCULPTORUL OSCAR HAN (cat. 92)
THE SCULPTOR OSCAR HAN (cat. 92)

PORTRETUL POETULUI LUCIAN BLAGA (cat. 74)
THE PORTAIT OF THE POET LUCIAN BLAGA (cat 74)

PORTRETUL SCRIITORULUI VASILE DEMETRIUS (cat. 79)
THE PORTRAIT OF THE WRITER VASILE DEMETRIUS (cat. 79)

◁

De sus în jos, de la stânga la dreapta

VASUL FANTOMĂ (cat. 150)

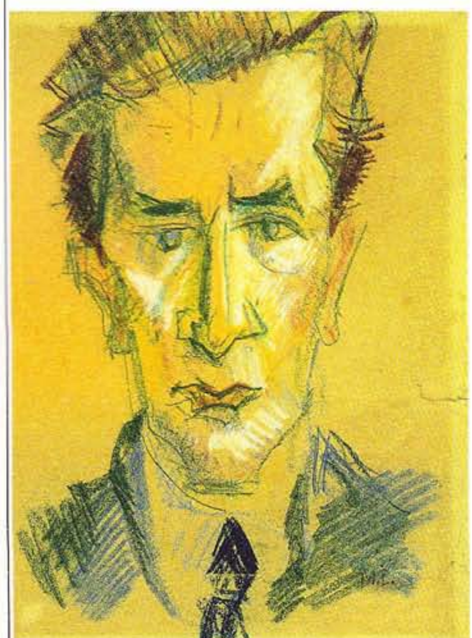
POETUL ION MINULESCU (cat. 147)

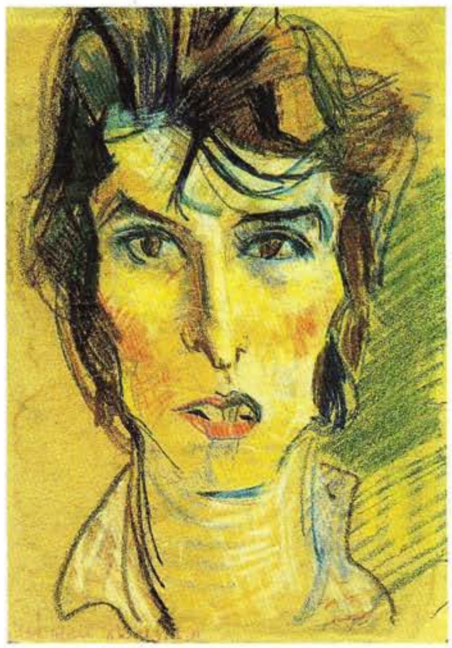
PIANISTA CLARA HASKIL (cat. 144)

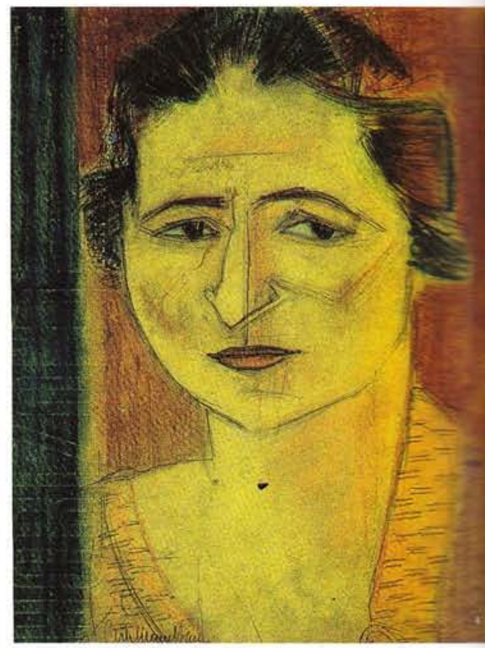
COMPOZIȚIE (cat. 151)

ALFABET PLASTIC (cat. 152)

▷







△

De la stânga la dreapta/From left to right

PORTRETUL SCRIITORULUI ION VINEA (cat. 102)
THE PORTRAIT OF THE WRITER ION VINEA (cat. 102)

ACTRIȚA DIDA SOLOMON-CALLIMACHI (cat. 103)
THE ACTRESS DIDA SOLOMON-CALLIMACHI (cat. 103)

▷

From top to bottom, from left to right

THE GHOST SHIP (cat. 150)

THE POET ION MINULESCU (cat. 147)

THE PIANIST CLARA HASKIL (cat. 144)

COMPOSITION (cat. 151)













COLPORTOR DE ZIARE
(cat. 100)
imprimare tipografică după gra-
vura pe lemn (?), pe hârtie de

NEWSPAPER VENDOR
(cat. 100)
typographic print after the wood-
cut (?), on ordinary paper, hand
coloured in water colours



LINOLEUM (cat. 163)
gravură pe linoleum, 1931,
Contimporanul, nr. 101/
dec. 1931, p. 5,
Muzeul Literaturii Române,
Bucuresti

LINOLEUM (cat. 163)
linocut, 1931,
Contimporanul, no. 101/
Dec. 1931, p. 5
The Museum of Romanian
Literature, Bucharest

PICTURĂ

P A I N T I N G

CÂTEVA CONSIDERAȚII PRIVIND EVOLUȚIA STILISTICA A PICTURII LUI MARCEL IANCU IN PERIOADA 1922-1940

Dana Herbay:

SOME REMARKS ON THE STYLISTIC EVOLUTION OF MARCEL JANCO's PAINTING BETWEEN 1922-1940

Prin imaginație creatoare și implicare entuziastă, Marcel Iancu a marcat epoca pe care a traversat-o prin creația sa ce poate fi împărțită în trei perioade: cea a nihilismului extrem al anilor Dada de la Zürich, cea a animării grupării de avangardă *Contimporanul* în România și cea a angajării în renașterea vieții artistice din Israel, încununată de deschiderea Muzeului Janco Dada, în 1983, la Ein Hod.

Atmosfera Dada, lecția gestului dezinvolt, care lăsa actului artistic deplină libertate, l-au înrâurit pentru întreaga viață, i-au creat o stare de spirit de care nu va dori să se îndepărteze niciodată: aceea de a căuta mereu, de a experimenta, de a fugi de clișeu.

O cultură solidă și o energie neobișnuită au stat la baza unei activități dinamice și pluridisciplinare. Cultura i-a oferit măsura argumentului și puterea reflectării, energia i-a dat șansa de a-și vedea proiectele prinzând viață. A înțeles că din orice atac virulent nuanța lipsește și că atunci când negi, trebuie să pui ceva în loc, astfel că s-a manifestat ca un element de echilibru într-o grupare artistică care folosea cuvântul coroziv și ostentația verbală.

În creația spirituală nu există decât experiența care devine un bun mai mult sau mai puțin comun", scria Iancu în 1931[1]. S-ar putea spune că această perpetuă experimentare, această neliniște a căutării este emblema activității sale artistice.

În 1922, Iancu se întoarce la București. I se alătură curând lui Ion Vinea, la conducerea revistei *Contimporanul* , iar în decembrie își deschide o expoziție personală. Desigur, multe dintre lucrările expuse atunci fuseseră realizate înaintea întoarcerii la București, mărturie stând titlurile lor, care evocă personaje și locuri din străinătate. Se pare că expoziția s-a bucurat de succes, dacă luăm în considerare mărturiile din epocă. D. I. Suchianu scria în 1923: "Dl. Marcel Iancu, pictor cubist, reprezintă maniera (...) pentru care publicul pare a arăta o oarecare preferință"[2]; informația este întărită și de M. H. Maxy mai târziu, în 1931, când afirma că expoziția a avut succes de public[3].

În creația din perioada 1922-1940, când activitatea sa se desfășoară în România, se pot distinge două etape: cea de până spre 1927, de o largă disponibilitate stilistică, cu lucrări ce pot fi asimilate fie cubismului, fie futurismului, fie expresionismului sau constructivismului (acesta din urmă fiind, de altfel, curentul susținut de revistele *Contimporanul* și *Punct* cărora Iancu le-a dat substanță artistică și orientare estetică) și o etapă în care expresivitatea deține rol principal, prin accentuarea componentelor vizuale ce izvorăsc din puterea de impact a liniei și din energia culorilor. Lucrările realizate până spre sfârșitul deceniului al treilea sunt lucrări cerebrale, severe, din care este alungată orice interpretare naturalistă. Voința de construcție, așa cum remarca Lucian Blaga[4], referindu-se la lucrările lui Marcel Iancu expuse la expoziția inter-

Marcel Janco marked the age he lived in due to his creative imagination and enthusiastic implication. Three periods can be noticed in his creation; the first one is characterized by the extreme nihilism of the Dada years in Zurich; the second one includes his active participation as animator of the *Contimporanul* avant-garde group in Romania, and finally, his contribution to the revival of Israel's artistic life, crowned by the opening of the Janco-Dada Museum at Ein Hod in 1983.

The Dada atmosphere, the lesson of the free gesture that gave total freedom to the artistic act, marked him all through his life and created that frame of mind that he never abandoned; indeed he never ceased to search, to experiment and flee the cliché.

A solid culture, an unusual energy underlay his dynamic and multidisciplinary activity. His culture allowed him to use sound arguments and effective judgements, while his vitality gave him the chance to see his projects turn into real things. Very soon he understood that any virulent attack was devoid of nuance and that once you deny something you need to provide something else instead. Thus he acted as a balance factor in an artistic group which used to employ corrosive words and verbal bravado. "Within the realm of spiritual creation only experience becomes more or less a common good", Janco wrote in 1931[1]. We could maintain that this perpetual state of experiment, this inexhaustible pursuit is the emblem of his artistic activity.

In 1992 Janco came back to Bucharest. He soon joined Ion Vinea in the editorial staff of the *Contimporanul* magazine and in December opened an one-man show. Of course, many of the works he exhibited had been achieved before his return to Bucharest, as their titles, that recalled characters and places, pointed to. If we take into account the period evidence, the show was successful. D. I. Suchianu wrote in 1923: "Mr. Marcel Janco, a cubist, represents the manner for which the public seems to show some preference"[2]; this information is also confirmed later by M. H. Maxy in 1931, when he states that the exhibition was successful, considering the great number of visitors[3].

In his works created between 1922-1940, when he works in Romania, two periods can be identified. The first one lasts until around the year 1927, and comprises works stylistically ranging from cubism, futurism, expressionism, to constructivism (the latter being actually sustained by the *Contimporanul* and *Punct* magazines, to which Janco conferred artistic substance and aesthetic orientation); the ones belonging to the second one are mainly expressive, emphasising the visual components that result from the powerful impact of the line and the energy of colours.

[illegible] 1924 în care "datele naturii sunt refor[illegible] pe un plan abstract de esențe și sinteze", de [illegible] unei expresii lapidare cu putere de impact îl [illegible] către o elementaritate formală sugestivă. Con[illegible] mijloacelor de expresie plastică se îmbină [illegible] a jocului formelor - forme geometri[illegible] ajungând până la epure în culori primare. Chiar [illegible] în care pornește de la date fizice, cum [illegible] portretelor, voința acută de a construi din [illegible] dure, bine individualizate, este evidentă. [illegible] libertate de exprimare, acest primat al in[illegible] în actul de creație, poartă amintirea anilor [illegible] de la Zürich, când Iancu a traversat expe[illegible] artistice radicale, precum cea a reliefului [illegible] a colajului sau a compozițiilor în care forme [illegible] erau distorsionate si prinse parcă într-un [illegible]. După ani, va relua aceste tatonări. Dintr-o cro[illegible] semnată de H. Blazian[5] în 1926, aflăm [illegible] lui Iancu din acest an artistul a expus și [illegible]. Deși tonul textului este usor persiflant, infor[illegible] revelatoare pentru recurenta unor mai [illegible]: "Un cadru de metal sau de scân[illegible], o bucățică de jurnal lipită într-un contur [illegible], sau bucăți suprapuse de poleială de [illegible], cu câteva trăsături savante de acua[illegible] (...). Nu e artă nici lăbărtarea formelor, nici [illegible] de vopsea din care nu ghicești obiectul, [illegible] formelor". Coroborând aceste [illegible] cu însemnările din alte două cronici ale [illegible] putem avea o imagine a lucrărilor de [illegible] estetice expuse atunci: unele "încă [illegible]", altele "constructii pure"[6] sau "pictură [illegible]" (O. W. Cisek)[7]. Va reveni, tot în acești ani, [illegible] pictat, așa cum atestă catalogul expozitiei [illegible] 1927. Fragilitatea tehnicilor sau temerile colectio[illegible] care ar mai poseda colaje sau reliefuri pictate [illegible] 1920 fac ca în momentul de față ele să nu [illegible].

[illegible] decenului al treilea, energia creatoare [illegible] Iancu își găseste făgaș trainic într-o [illegible] de exprimare apropiată ca limbaj plastic de [illegible], dar cu un continut eliberat de încărcă[illegible] a disperării și acidulat de o ironie [illegible]. Renunțarea la rigoarea formală se resimte [illegible] în îmbogățirea temelor: peisaje, unele [illegible] locului, altele imaginare ("fac Sevil[illegible] meu", spunea artistul în 1930), inte[illegible], naturi moarte, compozitii cu grupuri de per[illegible], scene din viata rurală și chiar *virtuozități* de [illegible] în tablou. Inventivitatea repertoriului său [illegible] nu a trecut neobservată de către contempo[illegible]. În 1930, referindu-se la expoziția colectivă din [illegible], D. Mihail semna un articol de substanță, în [illegible] acest aspect: "Nici un artist nu răspân[illegible] bogăție întru evocarea și materializarea [illegible]"

[illegible] imaginii, locul important revine liniei care [illegible] energic și intempestiv forme simplificate și [illegible] deformate; sunt cazuri, după 1935, când rit-

The works achieved by the end of the third decade are cerebral and sober; any kind of naturalist interpretation being banished. Writing about Marcel Janco's works exhibited at the *Contimporanul* international exhibition from 1924, Lucian Blaga[4] noted the will to construction, where "the specific data of nature are reinterpreted at an abstract level of the essence and synthesis involved", as well as the concise expression with its powerful impact, driving him towards a suggestive, formal elementariness. The concise plastic expression means are welded with the inventiveness of the interplay of shapes, the geometrized shapes attaining the purification in the primary colours.

Even in the works where he starts from physical data, as it happens with the portraits, the accute will to constructing with hard, well indivudualized plans is obvious.

The freedom of expression, the primacy of invention in the creative act are marked by the stormy years spent in Zurich, when Janco passed through radical artistic experiences, as that of the abstract relief, the collage, the compositions in which simplified shapes were distorted, as if caught into a whirlpool. After some years he picked these explorations again. In a period article by H. Blazian[5], published in 1926, we can read that in the exhibition opened that year Janco also showed collages. Although the article has a half-mocking tone, the information is relevant as to the recurrence of some older preoccupations: "A metal frame or a thin board, a piece of newspaper glued inside an ink outline, pieces of tinfoil of different colours overlapping, some exquisite lines (...). This is neither art nor sprawling shapes, nor mixed paint that won't let you guess the object, nor impulsivity of shapes". Summing up these remarks and some further notes from other two articles on the exhibition, we can get a glimpse of the aesthetical diversity of the works exhibited then; some were "still expressionist", while others "pure constructions"[6] or "abstract painting" (O. W. Cisek[7]). During these years he returned to the painted relief too, as the catalogue of the 1927 exhibition shows. The fragility of the techniques or the art collectors' fear of losing the collages and the painted reliefs of the 1920s they possess, makes it impossibile to have them presented right now.

By the end of the third decade, Marcel Janco's creative energy finds its own solid path, very much closed to expressionism, from the plastic language point of view; yet its content is set free of the painful load of despair and somewhat dripped with goodhearted irony. His giving up the formal rigour is immediately felt in the enrichment of the thematic area: landscapes, of which some retain the suggestion of the place, while others are imaginary ("I make my own Sevilla in my bedroom", the artist said in 1930); interiors, still-lives, compositions with

mul dinamic al liniilor transformă imaginea într-o adevărată hartă hașurată de trasee energetice, artistul transpunând ceea ce susținuse și teoretic: "arta nouă urmărește intensitatea prin orice mijloc"[9].

Mâna exersată a arhitectului se simte tot timpul atât în distribuirea echilibrată a elementelor pe suprafața tabloului cât și în modul de stilizare a detaliilor de pe fundal (fronturi de clădiri redate schematic).

Exersarea din domeniul figurativului îl seduce atât de mult încât din ce în ce mai des creează tablouri în care sugerează insistent cea de-a treia dimensiune. Se disting, din punct de vedere al schemei compoziționale, compozițiile cu grupuri de personaje care sunt plasate în plan apropiat, detașându-se pe fundaluri cu arhitecturi redate precum în indicațiile scenografice.

Fuga de rețete este obsesivă, astfel că aproape nici o lucrare nu seamănă cu cealaltă. În unele, deformările sunt atât de puternice încât personajele îmbracă un aspect aproape caricatural, iar în altele, figura umană degajă serenitate sau gravitate, dar și o interogație deznădăjduită. Fața personajelor este tratată adesea în bună tradiție expresionistă ca o mască, dar există și tablouri în care individualizarea fizionomică este căutată. Modul de stilizare amintește uneori de Picasso, alteori de Karl Schmidt-Rottluff, după cum se pot depista ușoare similitudini cu creația lui M. H. Maxy sau Corneliu Michăilescu, dar toate acestea ca vagi aluzii, ca *vină* involuntară și



Fotografie de la vernisajul unei expoziții a lui M. Iancu și M. Pătrașcu
Photograph from the opening of one of M. Janco and M. Pătrașcu exhibitions

groups of characters, country-life scenes and even *virtuosities* of the type *picture within picture*. The inventiveness of his imagery did not pass unnoticed by his contemporaries. In 1930, referring to the collective exhibition organized during that year, D. Mihail worte a well-informed article, revealing this aspect: "No artist displays such ample means that enable him to evoke and materialize his idea"[8].

The image is dominated by the line which traces vigorously and abrubtly simplified and expressively deformed shapes; after 1935 there are some instances when the dynamic rhythm of lines transforms the image into a true map, hatched by energetic routes. Moreover, the artist transposes his theories in his paintings: "the new art seeks for intensity by any possible means[9]."

The architect's experienced hand is felt all the time in the balanced distribution of elements on the surface of the painting, as well as in the way he stylizes the background details (lines of buildings rendered diagrammatically).

His exercise in the field of the figurative seduces him that much that he creates more and more pictures where he conspicuously suggests the third dimension. From the point of view of the compositional sketch, there are compositions with groups of characters placed in the fore plan, against architectural backgrounds rendered as in the scenery indications.

His wish to escape the recipe becomes an obsession, and so you cannot find one work to resemble another. However, in some works the distortions are so striking that the character becomes almost caricatural, while in others the human face expresses serenity and gravity, and also hopeless interrogation. The face of the character is often treated as a masque, in the good expressionist tradition, but there are also pictures where the physiognomical individualization is sought for. The way of stylization sometimes reminds Picasso's or Karl-Schmidt Rottluff's works; slight similarities with M. H. Maxy's or Corneliu Michăilescu's work could be also found, but they are just vague allusions, involuntary and inherent *errors* of an eye sensible to everything recording the atmosphere of the age.

By the end of the 1930s, Marcel Janco's pictures show an unmistakable flavour, a picturesque one, which is not in the least shallow, but loaded with burlesque accents. The inspiration is taken from the ethnical element but the plastic actualization is worlds away from the traditional interpretation of such subjects. It is worth noting that in this period Marcel Janco illustrated Ion Barbu's and Mateiu Caragiale's books; these writers were truly the two *explorers* of the deep layers of the Balkan tradition. Such specific colours could be deciphered in Marcel Janco's paintings, representing unique attempts in the Romanian painting. Furthermore, in his nonconformist choice of subjects from the world of

... a unei retine sensibile ce înregistrează atmosfera epocii.
Spre sfârșitul anilor 1930, tablourile lui Marcel Iancu degajă o savoare inconfundabilă, un pitoresc care nu este de subratată, încărcat cu o notă de burlesc. Inspirația pornește de la elementul etnic, dar realizarea plastică este vădit depărtată de modul de interpretare tradițional al unor asemenea subiecte. Și nu este întâmplător că în această perioadă Marcel Iancu realiza ilustrarea volumelor unor autori ca Ion Barbu sau Mateiu Caragiale, acești răscolitori ai straturilor profunde ale tradiției balcanice. O astfel de culoare particulară s-ar putea descifra și în tablourile lui Marcel Iancu. Încercare unică în pictura românească. De asemenea în altă ordine de idei, nonconformismul său în a-și alege subiecte din lumea bordelurilor nu este concurat de nici un alt pictor român.
Culoarea devine și ea mai intensă, întărind efectul viguros al tabloului. Ea este "spirituală și abstractă" și "nu este atât de densă, cât intensă" observa cu justă măsură Eugen Ionescu[10] într-un articol din 1932. Majorele psihologice ale gamei sunt albul pur, împrumutat parcă din varul zidarului și roșul incandescent, încărcate cu putere de evocare; deși cantitativ ele nu domină, modul lor de distribuire pe suprafata tabloului le face să fie cele mai sesizabile, atenuând duritatea negrului din contururile hotărâte care dau ritm dinamic și vital compozitiei și a albastrului care nu lipsește aproape niciodată. Referindu-se la această știință de folosire a culorii, Petru Comarnescu, într-o cronică publicată în 1934, îl considera în mod sugestiv "un arhitect al luminii"[11]. Călătoria pe care o face în Orientul Apropiat în 1938 se va resimți imediat în pictura sa, atât printr-o exuberanță cromatică nemaiîntâlnită până atunci în pictura sa cât și tematic, lucrările evocând impresii din această călătorie fiind expuse în 1939, anul ultimei expoziții pe care Iancu o mai organizează în România.
O aceeași expresivitate intensă va caracteriza creația sa după stabilirea în Israel, evoluția sa stilistică însumând, dacă privim retrospectiv, distilări succesive și nu cezuri între faze. Din păcate, lucrări realizate după 1940 nu au putut fi depistate pentru a fi prezentate în expoziție.
Din multitudinea paginilor care s-au scris în epocă despre Marcel Iancu ne-am rezumat doar la câteva citate ce ni s-au părut că ajută la clarificarea unor aspecte legate de evoluția stilistică. Articolele elogioase au apărut nu numai în revistele grupării de avangardă ci și în ziare și reviste de orientări diverse. Este și aceasta o fatetă a relatiilor complexe ale artistului cu mediul intelectual al vremii, relații ce depășesc cu mult cercul restrâns al artiștilor de avangardă. Numele său căpătase o rezonanță inconfundabilă. Totuși, din cauza tensiunilor politice create de fortele extremiste, Marcel Iancu ia hotărârea de a emigra în Israel. Cu energia care l-a caracterizat, a pornit la un nou drum: reclădirea vietii artistice în Israel. Iar eforturile și speranțele nu i-au rămas neîmplinite. Colonia

brothels, none of the Romanian painters equals Janco's manner.
The colour becomes even more intense, strengthening the vigurous effect of the painting. It is "spiritual and abstract" and "it isn't dense, but intense", Eugene Ionesco[10] rightly notices in an article published in 1932. The psychological majors of the scale are the white, borrowed from the bricklayer's lime, and the incandescent red, filled with its suggestive power. Although they do not dominate quantitatively, their distribution over the painted surface turns them into conspicuous colours that soften the toughness of the black in the strong outlines that give dynamic and vital rhythm to the composition; blue is never absent. In an article published in 1934, Petru Comarnescu, commenting on Janco's knowledge to handle the colours, suggestively named him "an architect of the light"[11]. Janco's voyage in the Middle East in 1938 is immediately reflected in his paintings, both in the chromatic exuberance, never met before, and in their themes. These works, evoking his impressions from this voyage were exhibited in 1939, the year of Janco's last exhibition organized in Romania.
The same intense expressiveness characterizes his work after his settling down in Israel, his stylistic evolution summing up, if retrospectively considered, successive distillations, and not split phases. Unfortunately, the works created after 1940 could not be found and so none of them was exhibited in this exhibition.
From the great number of pages written about Marcel Janco we have selected a few fragments that we thought it might cast some light over his stylistic evolution. His work was praised not only in the magazines of the avant-garde group, but also in newspapers and magazines of different orientations. This is indeed another facet of the complex relationship of the artist with the intellectual milieu of that time; thus his ties went beyond the restrained circle of avant-garde artists, his name getting an unmistakable resonance. However, due to the political clashes fueled by the extremist forces, Marcel Janco decided to emigrate to Israel. His vital nature helped him start anew and take up to the reconstruction of the artistic life in Israel. His efforts and hopes were eventually fulfilled. The artists' colony he founded in Ein Hod made his life-time dream about the artist-craftsman come true. He was able to open his own exhibitions; monographies were written on his work, and as supreme homage paid to his activity of pioneering and as a catalyst in his field, the Janco-Dada Museum was opened at Ein-Hod in 1983.

Between 1922-1940 Janco participated very often into the exhibitions, either together with the members of the group (mostly with Milița Pătrașcu, the sculptress) or alone which, of course testifies for a

artistică ale cărei baze le-a pus la Ein Hod i-a împlinit visul de o viață: cel al artistului artizan. Își deschide expoziții, i se dedică monografii, iar ca supremă cinstire adusă activității sale de pionierat și animator, se deschide Muzeul Janco Dada, la Ein Hod, în 1983.

În perioada anilor 1922-1940, Iancu a avut foarte multe participări expoziționale, fie alături de membrii grupării, fie substanțiale expoziții personale (cele mai multe împreună cu sculptorița Milița Pătrașcu), ceea ce, desigur, atestă o bogată producție artistică (cca. 300 lucrări de pictură). Dintre lucrările realizate în acei ani nu multe mai pot fi astăzi recuperate, iar identificarea titlurilor originare ridică probleme deoarece fantezia artistului s-a răsfrânt și asupra titulaturii tabloului. Compoziții aparținând perioadei de severitate geometrică purtau în cataloage titluri precum *Natură nouă*, *Forme potrivnice* etc., iar pe măsura abordării unui repertoriu tematic mai larg: *Cleștar cu flori de lună*, *Poeme sterilizate*, *Fructe înadins otrăvite* etc., ceea ce face riscantă atribuirea, azi, a unui titlu sau a altuia. Tot greu de stabilit este și datarea lucrărilor, știută fiind apetența cu care Marcel Iancu se lăsa furat de experiment, ceea ce făcea ca încercări mai vechi să fie reluate peste ani. Ideea de a-și *clădi* un stil îi era străină, ca oricărui artist avangardist, ancorat într-un prezent pe care îl dilata fabulos, refuzând trecutul și ignorând viitorul. Ceea ce era important în actul artistic consta în ipostazierea unei noi modalități de figurare a gândului și nicidecum executarea unui tablou finit, în sens tradițional. De aceea, dorința de a restitui azi după criterii stricte o activitate dinamică hrănită de o astfel de atitudine întâmpină greutăți, iar orice sursă trebuie luată în considerare. De exemplu, soția lui Ion Vinea, Elena Vinea, din a cărei colecție s-a achiziționat lucrarea *Aruncarea zarului*, ne-a transmis istoria zămislirii acestei compoziții ce a fost pictată în zilele de zbucium ce au urmat morții primului copil al pictorului (1924) și când Ion Vinea a stat tot timpul în preajma lui Iancu. După ce a terminat tabloul, Iancu i-a spus: "Asta este viața". Sau un alt caz, o fotografie realizată în expoziția din 1927, și unde se distinge clar lucrarea care circulă acum cu titlul *Café concert*. De reținut, pornind de la această fotografie, este și modul imprevizibil de panotare a lucrărilor, plecând chiar de la nivelul pardoselii și îmbrăcând peretele, într-un joc complicat dar riguros respectat de orizontale și verticale.

NOTE

1. Marcel Iancu, "Note despre artă", *Contimporanul* nr. 96/97/98, 1931.
2. D. I. Suchianu, "Două expoziții", *Clopotul* din 7 ianuarie, 1923.
3. M. H. Maxy, "Contribuții la cunoașterea mișcării moderne de la noi", *Unu*, nr. 33, 1931.
4. L. Blaga, "Abstracție și construcție", *Cuvântul* , 14 ian. , 1925.

rich artistic production (about 300 paintings). Not many of the works executed during those years can be retrieved today, and the identification of the initial titles raises problems because the artist's fantasy reflected also in the titles of his paintings. The compositions belonging to the period of geometrical severity had, in catalogues, titles such as *New nature*; *Opposite shapes*, etc., and as the thematic repertory developed, the titles became: *Crystal with moon flowers*; *Sterilized poems*; *Fruits poisoned on purpose*, etc. Thus it is rather risky to assign one title or another to a certain painting. It is also difficult to accurately date the paintings, knowing Janco's habit of taking up again earlier attempts after many years. The idea *to build* his own style was unknown to him, as it was for any avant-garde artist, anchored in the present which he dilated fabulously, refusing the past and ignoring the future. What really mattered in the artistic act was to find a new way through which thought was being figured, and not the execution of a finite painting, in the traditional sense. This is why any attempt to define by observing strict criteria, such a dynamic activity fed on this attitude faces difficulties, so any source has to be considered. For instance, Ion Vinea's wife, Elena Vinea, from whose collection the painting *Throwing of the Die* was acquired, told us how this work was born. It was painted in Janco's days of deep anxiety following the death of his child (1924), when Ion Vinea was very close to him almost all the time. After finishing the painting, Janco said: "This is life". Furthermore, a photograph taken in the 1927 exhibition clearly shows the painting known under the title *Café-concert*. Starting from this photograph, we should also notice the unexpected way of panelling the works, beginning from the floor level and covering the wall in a elaborated but rigurous game of horizontal and vertical lines.

NOTES

1. Marcel Iancu, "Note despre artă" (Notes on art), *Contimporanul*, no. 96/97/98, 1931.
2. D. I. Suchianu, "Două expoziții" (Two exhibitions), *Clopotul*, 7 ian., 1923.
3. M. H. Maxy, "Contribuții la cunoașterea mișcării moderne de la noi" (Contributions to a deeper understanding of our modern movement), *Unu*, no. 33, 1931
4. L. Blaga, "Abstracție și construcție" (Abstraction and construction), *Cuvântul*, 14 ian., 1925.
5. H. Blazian, "Cronica artistică" (Art column), *Adevărul literar si artistic*, 28 martie, 1926
6. "Expoziția Milița Petrașcu - Marcel Iancu" (Milița Petrașcu - Marcel Iancu Exhibition), unsigned article, *Facla*, 31 martie, 1926.
7. O. W. Cisek, "Contraste și împotriviri" (Contrast and opposition), *Gândirea*, no. VI/3, aprilie 1926.

EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA 1922-1939*

EXHIBITIONS IN ROMANIA 1922-1939*

1922

- *decembrie*, 26: Expoziție personală, Maison d'art, București.
Desene: *Un coleg; Violonist; Bébé; Dunaud;* 9 nuduri; 3 portrete.
Pictură, 24 lucrări, printre care: *Bal;* (Balul Tabarin); *Dansul pe frânghie; Luptă* (nocturnă); *Julia; Transformări abstracte; Natură* I; *Natură nouă; Dida; Arhanghel Interior; Strinberg la Hemsö; Strinberg la Paris; Dansuri africane; Portret nou; Ion Vinea; Diamant 1917; Peisaj; Crimă; Acrobații; La mănăstire; Orașul Ems.*
Bibliografie: *Clopotul* 5 nov.; 24 dec.; 7 ian. 1923 (D. I. Suchianu); *Aurora*, 2 ian. 1923 (E. Reglis); *Rampa* , 7 ian. 1923 (Lucifer); *Adevărul* , 17 ian 1923 (V. I. Popa); *Contimporanul* nr. 26, 1923.

1924

- *noiembrie* , 30 : Expoziție colectivă, "Contimporanul"; Sindicatul Artelor Frumoase, București.
Pictură, 16 lucrări, printre care: *Cabaret Voltaire; Portretul lui I. C.; Portretul Michelinei;* de asemenea seria de naturi moarte, *Natură nouă*, fiecare cu câte o determinare: cubul, cilindrul, Veneția, obiectul, trofeul, sfera, forma, construcție sau natură descompusă, precum și 10 schițe de arhitectură, o machetă, "obiecte de necesitate", o masă cu scaune și vaze (lucrate împreună cu Maringo).
Bibiliografie: *Mișcarea Literară*, 6 dec. (Tudor Vianu); *Cuvântul*, 14 ian. 1925 (Lucian Blaga: "Abstracție și construcție"); *Punct* nr. 4 (Scarlat Callimachi); *Contimporanul* nr. 52.
- Salonul Oficial, București.
Pictură, 2 lucrări: *Portretul d-nei F. C.* (cat. 78) și *Natură nouă* (Construcție), (cat. 79).
Bibiliografie: *Clipa*, 1 iun. (H. Igiroșeanu).

1925

- Salonul Oficial, București.
Pictură: *Pictură I.*
Bibliografie: *Facla*, 27 apr. și 3 mai (Aladin); *Clipa*, 3 mai (H. Igiroșanu).

1926

- *martie*, 14-31: Expoziție Marcel Iancu - Milița Pătrașcu. Sala "Regina Maria", de la Căminul Artelor.
Pictură, 38 lucrări, printre care: *Balul în trei culori; Idilă; O naiadă; Masa roșie; Construcție cu pretext de dansuri orientale; Colecție de fructe meridionale; Clestar cu flori de lună; Prilej de orange; Fructe înadins otrăvite; Formă în oval; Carambol; Forme potrivnice* etc.
De asemenea, expune 16 lucrări de grafică (acuarele, guașe, gravuri) 6 vitralii și 5 compoziții.
Bibliografie: *Facla*, 31 mart.; *Adevărul*, 24 mart. (Șt. I. Nenițescu - "Curente și expoziții"); *Adevărul literar și artistic*, 28 mart. (H. Blazian) și 2 ian. 1927 (H. Blazian - "Plastica anului 1926"); *Contimporanul*, nr. 65 (Jacques Costin - "Inițiere în misterele unei expoziții"); *Gândirea* nr. VI/3 (O. W. Cisek - "Contraste și împotriviri").
- *decembrie* : Expoziție colectivă. Librăria Hasefer.
Bibliografie: *Adevărul literar și artistic*, 12 dec. (H. Blazian); *Adevărul*, 3 dec. (Șt. I. Nenițescu).

1927

- *februarie*, 13 - *martie* 15: Expoziție de grup: "Marcel Iancu - Milița Pătrașcu - Al. Brătășanu". Galeria de artă a librăriei Hasefer.
Pictură, 36 lucrări, printre care: *Mere negre; Balcic; Strada mucegăită; Compoziție într-un acord; Napoleon intim; Modelul; Roadele pământului; Ritmuri desfrînate; Natură bogată; Numai două nuci; "Fugă" în minor; Poeme sterilizate; Diferite nuduri; Construcție în disonanțe; Cafeneaua cocotelor; Poetul* .

1922

- *December*, 26: One-man show, Maison d'art, Bucharest.
Drawings: *A Colleague; Violonist; Bébé; Dunaud;* 9 nudes; 3 portraits.
Painting, 24 works, among which: *The Ball* (Tabarin Ball); *Rope Dancing; Fight* (nocturne); *Julia; Abstract Changes; Nature* I; *New Nature; Dida; Interior Archangel; Strinberg in Hemsö; Strinberg in Paris; African Dances; New Portrait; Ion Vinea; Diamond 1917; Landscape; Crime; Acrobats; At the Convent; City of Ems.*
Bibliografie: *Clopotul* 5 nov.; 24 dec.; 7 ian. 1923 (D. I. Suchianu); *Aurora*, 2 ian. 1923 (E. Reglis); *Rampa*, 7 ian. 1923 (Lucifer); *Adevărul* , 17 ian 1923 (V. I. Popa); *Contimporanul* no. 26, 1923.

1924

- *November* , 30 : Collective Exhibition, "Contimporanul"; Fine Art Trade Union, Bucharest.
Painting, 16 works, among which: *Cabaret Voltaire; The Portrait of I. C.; Micheline's Portrait;* and also a series of still-lives, *New Nature*, with a certain geometry each: cube, cylinder, Venice, the object, the trophy, the sphere, the form, construction or decomposed nature, and 10 architectural sketches, a model, "necessary objects", a table and chairs, and vases (achieved together with Maringo).
Bibiliography: *Mișcarea Literară*, 6 dec. (Tudor Vianu); *Cuvântul*, 14 ian. 1925 (Lucian Blaga: "Abstraction and Construction"); *Punct* nr. 4 (Scarlat Callimachi); *Contimporanul* nr. 52.
- The Official Salon, Bucharest.
Painting, 2 works: *The Portrait of Mrs. F. C.* (cat. 78) and *New Nature* (Construction), (cat. 79).
Bibiliography: *Clipa*, 1 iun. (H. Igiroșeanu).

1925

- The Official Salon, Bucharest.
Painting: *Painting I.*
Bibliography: *Facla*, 27 apr. and 3 mai (Aladin); *Clipa*, 3 mai (H. Igiroșanu).

1926

- *March*, 14-31: Marcel Iancu - Milița Pătrașcu Exhibition, in the room "Regina Maria", at Căminul Artelor (House of Arts).
Painting, 38 works, among which: *The Three-coloured Ball; Idyll; A Naiad; The Red Table; Construction with Pretext of Oriental Dances; Collection of Meridional Fruit; Crystal with Moon Flowers Orange Event; Fruit Poisoned on purpose; Oval-shaped; Bump; Adverse Forms* etc.
He exhibits also 16 graphic works (water-colours, guaches, woodcuts) 6 stained glasses and 5 compositions.
Bibliography: *Facla*, 31 mart.; *Adevărul*, 24 mart. (Șt. I. Nenițescu - "Trends and Exhibitions"); *Adevărul literar și artistic*, 28 mart. (H. Blazian) și 2 ian. 1927 (H. Blazian - "The Art of the year 1926"); *Contimporanul* nr. 65 (Jacques Costin - "Initiation into the mysteries of an exhibition"); *Gândirea* nr. VI/3 (O. W. Cisek - "Contrast and opposition").
- *December* : Collective exhibition. The Hasefer Bookshop.
Bibliography: *Adevărul literar și artistic*, 12 dec. (H. Blazian); *Adevărul*, 3 dec. (Șt. I. Nenițescu).

1927

- *February*, 13 - *March* 15: Group exhibition: "Marcel Iancu - Milița Pătrașcu - Al. Brătășanu". The Art Gallery of the Hasefer Bookshop. .
Painting, 36 works, among which: *Black Apples; Balcic; Mouldy Street; Composition in one chord; Napoleon in his privacy; The Model; Fruits of the Earth; Loose Rhythms; Opulent Nature; Only Two Peanuts; "Fugue" in minor; Sterilized Poems; Various Nudes; Construction in dissonance; The Sluts' Café; The Poet* .

[illegible] 27 febr. (H. Blazian); *Adevărul,*
[illegible] (St. I. Nenițescu).
[illegible] 22: Expoziție colectivă de schițe, desene, machete [illegible] de teatru. Sala Hasefer.
[illegible] 30 - octombrie, 10. Expoziție colectivă: [illegible] d'Art Roumain. Congrès de la Presse Latine."
[illegible] Compoziție (cat. 139)
[illegible] două portrete (cat. 247 și 248)

[illegible] Expoziție de grup: "A 2-a expoziție a [illegible]"
[illegible] de artă decorativă.
[illegible] de lucrări, printre care: *Harem; Nuduri pe* [illegible] *pe uscat; Lily Popovici; Venețiană; Coș cu* [illegible] *Nimfă și faun; Tita Bobes; Legendă;* [illegible] *din Franța; Triest; Patru nuci; Împărăteasa* [illegible] *Marină* etc.
[illegible] Unu, nr. 13 (St. Roll); *Adevărul literar și artistic,* [illegible] *Ultima oră,* 13 apr. și 20 apr. (Petru [illegible]

[illegible] Expoziție de grup. "Marcel Iancu, Milița [illegible] Râmniceanu și Irina Codreanu". Cartea [illegible] sala "Ileana".
[illegible] *Zăpadă; Pere verzi; Castele în* [illegible] *cu bazin; Plajă la strand; Batavia; Coasta* [illegible] *Morgana; Ruine; Coasta etruscă; Sevilla;* [illegible] *Peisaj cu alune uriașe; Amalfi;* [illegible]
[illegible] nr. 91-92 (Emil Riegler); *Țara,* [illegible] *Adevărul literar și artistic;* 30 mart. (H. [illegible] *Facla,* 19 mart. (C. Cd.) și 20 mart. (Lucian Boz) [illegible] *Cuvântul,* 31 mart. (Emil Riegler-[illegible]
[illegible] expozițiilor *Contimporanul* din 1935 [illegible] o a doua manifestare a întregii [illegible] *Unu,* nr. 22 (febr.), anunță pentru [illegible] expoziție a grupării. Credem că este [illegible] deoarece nici o cronică nu [illegible] expoziție, fie de o schimbare de [illegible]
[illegible] retrospectivă a grupării de avangardă (cu [illegible] Marinetti la București). Saloanele ziarului [illegible]
[illegible] *Facla* 19 mai (Marcel Iancu, "Futurismul [illegible]
[illegible] Salonul Oficial.
[illegible] *Facla,* 28 apr. (Dan Faur); *Adevărul literar și* [illegible] 4 mai (H. Blazian).

[illegible] Oficial, București.
[illegible] *Dnei C.*
[illegible] Unu, nr. 35 (B. Florian - "Un artist pentru [illegible]"); *Facla,* 11 mai (S. Eliad); *Rampa,* 14 mai (Ionel [illegible]
[illegible] Expoziție colectivă. "Exposition d'Art Roumain [illegible] à l'Occasion de la XXVII-ème Conférence de [illegible] Interparlamentaire."
[illegible] *Theodor Däubler.*
[illegible] *Adevărul literar și artistic,* 18 oct. (H. Blazian - [illegible] de artă românească").

[illegible] 25 - februarie, 8. Expoziție colectivă. "Arta [illegible] Expoziție." Cartea Românească,
[illegible] *Lumină de atelier; Festin; Masa verde;* [illegible] *Fructe; Peisaj; Dinamic; Plastică; Moment* [illegible]
[illegible] *Adevărul literar și artistic,* 31 ian. (H. Blazian); [illegible] (Ionel Jianu); *Gândirea,* nr. XII/2 și 3

literar și artistic, 27 febr. (H. Blazian); *Adevărul* 4 mart. (St. I. Nenițescu).
- *May*, 22: Collective exhibition of sketches, drawings, models for theatre sets. The Hasefer Room.
- *September*, 30 - *October*, 10. Collective exhibition: "Exposition d'Art Roumain. Congrès de la Presse Latine."
Painting: *Composition*, (cat. 139)
Drawings: two portraits (cat. 247 and 248)

1929

- *April*, 1: Group exhibition: "The 2nd Exhibition of the New Art Group". Academia de artă decorativă (Academy of Decorative Art).
Painting, 33 works, among which: *Harem; Nude at sea; Nudes on land; Lily Popovici; Venetian; Fruit Basket; Goddess; Nero; Nymph and Faun; Tita Bobes; Legend; Pan; Two sights from France; Trieste; Four Peanuts; The Empress of Mexico; Ball; Marine* etc.
Bibliography: *Unu*, nr. 13 (St. Roll); *Adevărul literar și artistic*, 7 apr. (H. Blazian); *Ultima oră*, 13 apr. și 20 apr. (Petru Comarnescu)

1930

- *March*, 17-30: Group exhibition. "Marcel Iancu, Milița Pătrașcu, Merica Râmniceanu and Irina Codreanu". At Cartea Românească, "Ileana" Room.
Painting, 30 works: *The Lighthouse; Green Pears; Castles in Spain; Swimming Pool; Beach at the Swimming Pool; Batavia; Côte d'Azur; Mirage; Ruins; The Etruscan Coast; Sevilla; Bucharest; Turkish Harbour; Landscape with Giant Peanuts; Amalfi; Venice* etc.
Bibliography: *Contimporánul*, nr. 91-92 (Emil Riegler); *Țara*, 23 mart. (Sell); *Adevărul literar și artistic*, 30 mart. (H. Blazian); *Facla*, 19 mart. (C. Cd.) și 20 mart. (Lucian Boz) and 26 mart. (D. Mihail); *Cuvântul*, 31 mart. (Emil Riegler-Dinu).
Note: In the catalogues of the *Contimporanul* exhibitions of 1935 and 1936, a second manifestation of the group is announced; but *Unu*, no. 22 (Febr.), announces the III-rd one for March (!). We think that there is a confusion of data, since no chronicle mentions this exhibition; there might be as well an overnight change in their project.
- *May*: Retrospective exhibition of the avant-garde group (on Marinetti's visit in Bucharest). Exhibition rooms of *Facla*.
Bibliography: *Facla*, 19 mai, (Marcel Iancu, "Futurismul nostru"/Our Futurism).
- Exhibits at the Official Salon.
Bibliography: *Facla*, 28 apr. (Dan Faur); *Adevărul literar și artisctic*, 4 mai (H. Blazian).

1931

- *May*: Official Salon, Bucharest.
Painting: *The Portrait of Mrs. C.*
Bibliography: *Unu*, nr. 35 (B. Florian - "An Artist for Tomorrow"); *Facla*, 11 mai (S. Eliad); *Rampa*, 14 mai (Ionel Jianu).
- *October*: Collective exhibition. "Exposition d'Art Roumain Moderne à l'Occasion de la XXVII-ème Conférence de l'Union Interparlamentaire."
Painting: *Portrait.*
Drawings: *The Portrait of the Poet Theodor Däubler.*
Bibliography: *Adevărul literar și artistic*, 18 oct. (H. Blazian - "A Century of Romanian Art").

1932

- *January*, 25 - *February*, 8. Collective exhibition. "New Art. The First Exhibition." At Cartea Românească, "Ileana" Room.
Painting, 10 works: *Studio Light; Feast; Green Table; The Glass; The Painting; Fruit; Landscape; Dynamic; Plastic; Plastic event.*
Bibliography: *Adevărul literar și artistic*, 31 ian. (H. Blazian); *Rampa*, 31 ian. (Ionel Jianu); *Gândirea*, nr. XII/2

(Aurel D. Broşteanu - "Cubism şi arheologie"); *Facla,* 1 febr. (articol nesemnat); *Calendarul,* 5 febr. (Al. Busuioceanu); *Curentul,* 6 febr. (N. N. Tonitza).
- *februarie,* 7-28: Expoziţie: "Marcel Iancu - Miliţa Pătraşcu". Sala "Mozart", Bucureşti.
Pictură, 53 de lucrări, printre care: *Plajă solară; Veneţiană; Tribul Isorga; Fruits confits; Şanhai; Moment plastic 1, 2, 3; Dinamic; Cipru; Galantă; La poarta amintirilor; Întâmplări bizare; Obsesie; Culori pascale; Geometrie în piaţa publică; Medi; Plutire tragică; Proconsulară; Lumină de atelier; Paharul; Port-Arthur* etc.
Bibliografie: *Vremea,* 14 febr. (Paul Sterian - "Marcel Iancu sau Al Gazali al picturii"); *Facla,* 15 febr. (Mircea Riegler Dinu); *Adevărul literar şi artistic,* 21 febr. (H. Blazian) *Facla,* 22 febr. (Tania Qvil - "Sala de arme"); *Rampa,* 24 febr. (Ionel Jianu); *Calendarul,* 2 ian. 1933 (Al. Busuioceanu - "Arta românească în 1932").
- *mai*: Salonul Oficial, Bucureşti.
Pictură: *Pascală* (cat. 92) şi *Fructieră* (cat. 93).
Bibliografie: *Adevărul literar şi artistic,* 15 mai (H. Blazian); *Unu,* nr. 45; *Arta* nr. apr.-mai (G. I.)
- "Expoziţia nudului" (manifestare colectivă). Sala "Mozart", Bucureşti.
Bibliografie: *Adevărul literar şi artistic,* 29 mai (H. Blazian).
- Expoziţia colectivă "Curentul artistic" (Asociaţia artiştilor plastici români) - Salonul de toamnă, Bucureşti.
Pictură: *Natură moartă* (cat. 77) şi *Pictură* (cat. 78).
Bibliografie: *Facla,* 7 oct. (Sandu Eliad); *Unu,* nr. 48 (rubrica "Acvariu").

1933

- *februarie,* 5. Expoziţia grupului plastic "Criterion". Sala Dalles, Bucureşti.
Pictură: *Comana; Marină; Doamna C.; Modelul; Piersici; Fructe meridionale; Iarna; Natură moartă; Dunărea la Giurgiu; Fetele bordel; Lady Chatterley; Compoziţie 1932; Ouă de Paşti; Compoziţie; Melodie albastră.*
Bibliografie: *Facla,* 24 ian. (S. Eliad); *Adevărul literar şi artistic,* 12 febr.; *Calendarul* , 18 febr. (Dan Botta).

1934

- *februarie,* 11-28: Expoziţie Marcel Iancu - Miliţa Pătraşcu. Sala "Ileana", Bucureşti.
Lucrări (menţionate în presa vremii): *Masă cu armonii; Compoziţie cu domino; Masa scamatorului; Transfigurări* (un portret); *Energia sculptorei M. P.; Port îngheţat, Scenă de bordel;* marine.
Bibliografie: *Facla,* 16 mart., 17 mart. (C. Panaitescu), 19 mart. (N. Carandino), 28 mart. (J. Sejeanu); *Rampa,* 14 mart. (Ionel Jianu); *Adevărul literar şi artistic,* 18 mart. (H. Blazian); *Litere,* nr. II/7 (Pericle Martinescu); *Arta şi omul,* nr. II/9-11 (P. Comarnescu).
- *aprilie*: Expoziţia: "Grupul plastic 1934". Sala "Ileana".
Bibliografie: *Adevărul literar şi artistic* , 22 apr. (H. Blazian).

1935

- *februarie,* 25: "A III-a Expoziţie *Contimporanul* ". Sala "Mozart".
Pictură: *Parcul pitoresc; Statui plastice; Acorduri de plajă; Ştrand cenuşiu; Ruine elene; Arhitectură clasică; Peisaj cu fes; Lumini de desfrâu; Mineri iarna; Fete la salon; Bivoli , animale triste; Cuib de piraţi; Portret;* şi două *Naturi moarte.*
Bibliografie: *Rampa,* 24 febr. (A. T. - "Cu dl. Marcel Iancu despre ...Contimporanul. Plastica nouă. ...Expoziţia Contimporanul"); *Facla,* 8 mart. (N. Carandino); *Adevărul literar şi artistic,* 17 mart., (H. Blazian); *Bis,* nr. I/1 (P. Lastic).

1936

- *ianuarie,* 19 - *februarie,* 14. "A IV-a Expoziţie *Contimporanul* ". Sala Dalles.
Pictură: *Nastratin; Bucureşti; Taifas; Boierie mare; Alai;*

and 3 (Aurel D. Broşteanu - "Cubism and Archeology"); *Facla,* 1 febr. (unsigned article); *Calendarul,* 5 febr. (Al. Busuioceanu); *Curentul,* 6 febr. (N. N. Tonitza).
- *February,* 7-28: Exhibition: "Marcel Iancu - Miliţa Pătraşcu". "Mozart" Room, Bucharest.
Pictură, 53 works, among which: *Sunny Beach; Venetian; The Isorga Tribe; Frozen Fruit; Shanghai; Plastic Event 1, 2, 3; Dynamic; Cyprus; Gallantly; On the Threshold of Remembrance; Bizarre Events; Obsession; Easter Colour; Geometry in a Public Square; Medi; Tragic Floating; Proconsular; Studio Light; The Glass; Port-Arthur* etc.
Bibliography: *Vremea,* 14 febr. (Paul Sterian - "Marcel Janco or Al Gazali of Painting"); *Facla,* 15 febr. (Mircea Riegler Dinu); *Adevărul literar şi artistic,* 21 febr. (H. Blazian) *Facla,* 22 febr. (Tania Qvil - "The Room with Arms"); *Rampa,* 24 febr. (Ionel Jianu); *Calendarul,* 2 ian. 1933 (Al. Busuioceanu - "The Romanian Art in 1932").
- *May*: Official Salon, Bucharest.
Painting: *Easter* (cat. 92) şi *Fruit Dish* (cat. 93).
Bibliography: *Adevărul literar şi artistic,* 15 mai (H. Blazian); *Unu,* nr. 45; *Arta* nr. apr.-mai (G. I.)
- "The Exhibition of the Nude in Painting" (collective event). "Mozart" Room, Bucharest.
Bibliography: *Adevărul literar şi artistic,* 29 mai (H. Blazian).
- Collective exhibition "The Art Trend" (Asociaţia artiştilor plastici români) - Autumn Salon, Bucharest.
Painting: *Still-life* (cat. 77) and *Painting* (cat. 78).
Bibliograshy: *Facla,* 7 oct. (Sandu Eliad); *Unu,* nr. 48 ("Acvariu" column).

1933

- *February,* 5. The exhibition of the art group "Criterion". The Dalles Room, Bucharest.
Painting: *Comana; Marine; Mrs. C.; The Model; Peaches; Meridional Fruit; Winter; Still-life; The Danube at Giurgiu; Brothel Girls; Lady Chatterley; Composition 1932; Easter Eggs; Composition; Blue Melody.*
Bibliography: *Facla,* 24 ian. (S. Eliad); *Adevărul literar şi artistic,* 12 febr.; *Calendarul* , 18 febr. (Dan Botta).

1934

- *February,* 11-28: The exhibition of Marcel Iancu - Miliţa Pătraşcu. "Ileana" Room, Bucharest.
Works (mentioned in periodicals): *Table with Harmonies; Composition with Domino; The Joggler's Table; Transfiguration* (a portrait); *The Energy of the sculptress M. P.; Frozen Harbour; Brothel Scene;* marines.
Bibliography: *Facla,* 16 mart., 17 mart. (C. Panaitescu), 19 mart. (N. Carandino), 28 mart. (J. Sejeanu); *Rampa,* 14 mart. (Ionel Jianu); *Adevărul literar şi artistic,* 18 mart. (H. Blazian); *Litere,* nr. II/7 (Pericle Martinescu); *Arta şi omul,* nr. II/9-11 (P. Comarnescu).
- *April*: The exhibition: "Plastic Group 1934". "Ileana" Room.
Bibliography: *Adevărul literar şi artistic* , 22 apr. (H. Blazian).

1935

- *February,* 25: "The Third Exhibition of *Contimporanul*". "Mozart" Room.
Painting: *Picturesque Park; Plastic Statue; Harmonies on the Beach; Grey Swimming Pool; Greek Ruins; Classical Architecture; Lanscape with a Turkish Cap; Lights of Debauchery; Miners in Winter; Girls at the Salon; Buffalos, Sad Animals; Pirates' Hole; Portrait;* and two *Still-lives.*
Bibliography: *Rampa,* 24 febr. (A. T. - "With Mr. Marcel Iancu about ...Contimporanul. New Fine Art. ...The Contimporanul Exhibition"); *Facla,* 8 mart. (N. Carandino); *Adevărul literar şi artistic,* 17 mart., (H. Blazian); *Bis,* nr. I/1 (P. Lastic).

1936

- *January,* 19 - *February,* 14. "The Fourth *Contimporanul* Exhibition". Dalles Room.
Painting: *Nastratin; Bucharest; Chat; Lordliness; Pomp;*

[illegible] 16 febr. [illegible] nr. XV/2 (Al. Busuioceanu).

[illegible]

[illegible] - Milita Pătrascu. Sala [illegible]

[illegible] *Constantinopol; Plajă* [illegible] *Egheion; Furtuna;* [illegible] *Sat arab; Beirut; Plajă* [illegible] *Harem; Bordel;* [illegible] *Duminicato; Italiană;* [illegible] *Pogrom;Spania;* [illegible] *Fugă; Doliu; Civilizatie;* [illegible] *Țărănci; Olari.*
[illegible] 27 mai (Prof. G. Oprescu); *Facla,* [illegible]

[illegible] de Dana Herbay.

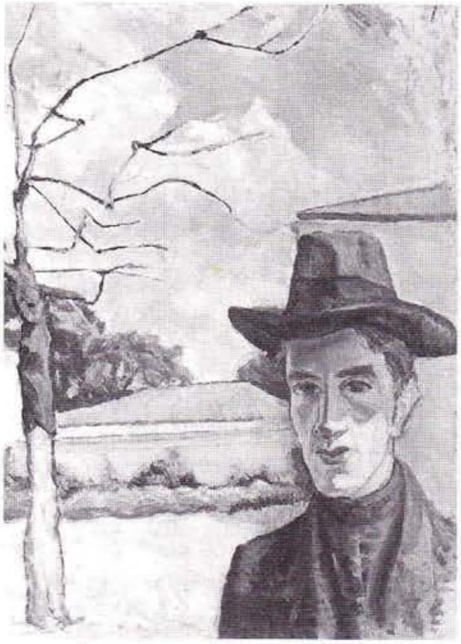
Bibliography: *Adevărul literar și artistic*, 16 febr. (H. Blazian); *Gândirea*, nr. XV/2 (Al. Busuioceanu).

1939

- *May* : Exhibition of Marcel Iancu - Milita Pătrascu. "Ghica" Room, Bucharest.

Painting, 38 works, among which: *Constantinople; Beach in Bosphorus; Village at Scutari; Islands; Egheion; Furtuna; Archipelago; Pireu; Asia; Haiffa; Arabian Village; Beirut; Oriental Beach; Nocturne; The Mediterranean; Harem; Brothel; Algerian; Africa; European Dance; Duminicato; Italian; Soirée; African Beach; Vital Space; Pogrom;Spain; Madonna; Castles; Visions; Escape; Mourning; Civilisation; Widowhood; Peace; Stopover; Peasant Women; Potters.*
Bibliography: *Universul*, 27 mai (Prof. G. Oprescu); *Facla*, 25 mai (Ion Vinea).

** The list of exhibitions was compiled by Dana Herbay.*



PORTRETUL LUI ION VINEA (cat.1)
ulei pe pînză; 56,3 x 41,7 cm;
[1912 - 1914];
Muzeul Literaturii Române, Bucuresti

ION VINEA'S PORTRAIT (cat.1)
oil on canvas; 56.3 x 41.7 cm;
[1912 - 1914];
The Museum of Romanian Literature, Bucharest



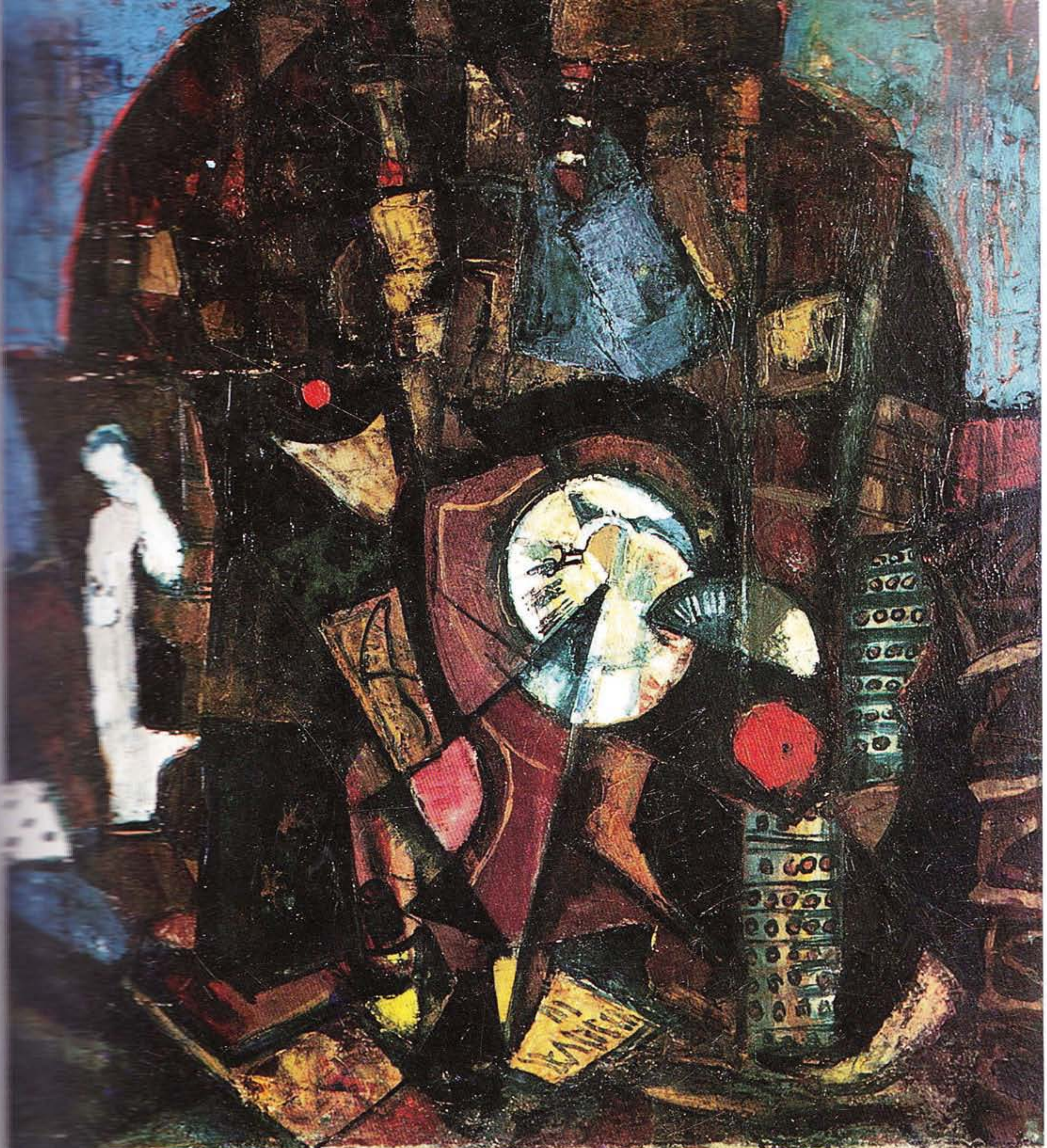
COMPOZIȚIE (cat. 2)
ulei pe carton; 40,8 x 32 cm
[1922 - 1924];
Muzeul de Istorie și Arta al Municipiului București

COMPOSITION (cat. 2)
oil on cardboard;
40.8 x 32 cm
[1922 - 1924];
The Art and History Museum of Bucharest



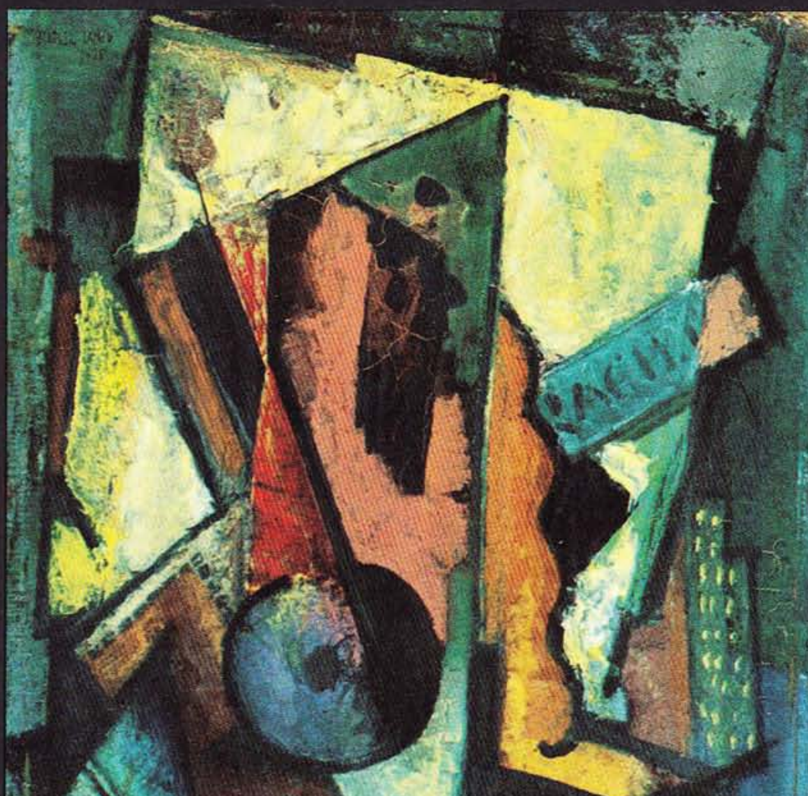
PORTRET DE BĂRBAT
[Autoportret]. Arhitectul (?) (cat. 4)
ulei pe pînză lipită pe carton;
54 x 32,5 cm; [1922 - 1924];
MNAR

A MAN'S PORTRAIT
[Self-Portrait] The Architect (?) (cat. 4)
oil on canvas glued on cardboard;
54 x 32.5 cm [1922 - 1924];
The National Museum of Art of Romania (NMAR)



ARUNCAREA ZARULUI
(cat. 5)
ulei pe pânză; 65 x 59.5 cm
[1924]; MNAR

THROWING OF THE DICE
(cat. 5)
oil on canvas; 65 x 59.5 cm
[1924]; NMAR

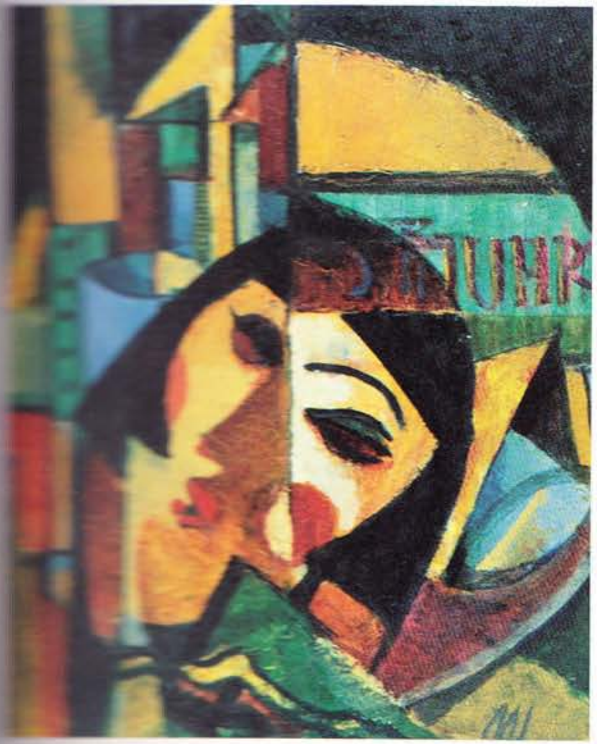




CURTEA CU RUFE (cat. 29a)
ulei pe carton; 49 x 68,5 cm;
semnat și datat dr. jos cu creion:
Marcel Iancu/1930;
Colecție particulară;

COURTYARD WITH
WASHING (cat. 29a)
oil on cardboard; 49 x 68.5 cm;
Signed and dated in pencil,
lower right: Marcel Iancu/1930;
Private Collection;

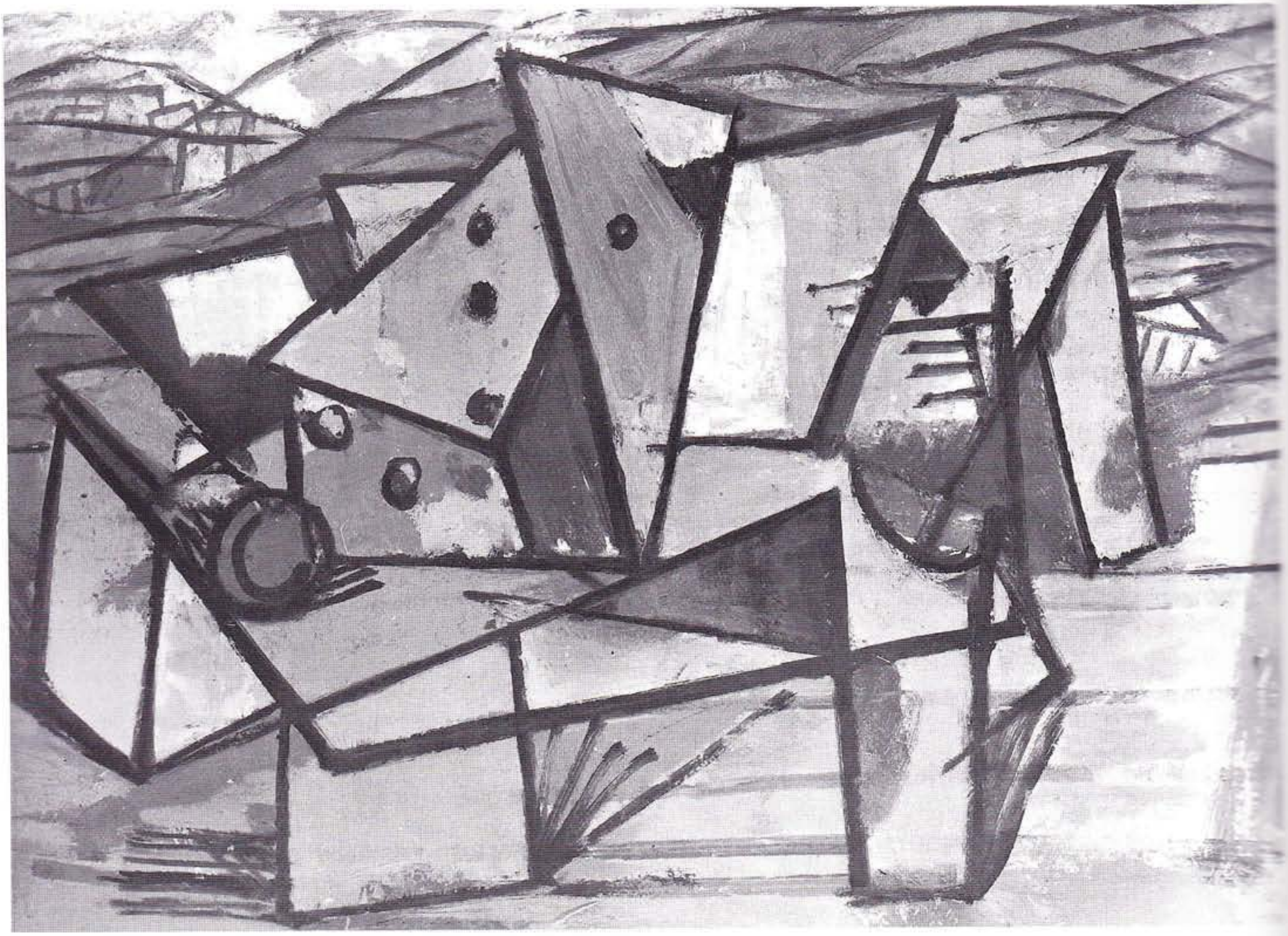






AUTOPORTRET (cat. 13)
ulei pe carton;
55,5 x 57,5 cm [1925 - 1930];
Colecție particulară

SELF-PORTRAIT (cat. 13)
oil on cardboard;
55.5 x 57.5 cm [1925 - 1930];
Private Collection



CONSTRUCTIE ABSTRACTĂ

ABSTRACT CONSTRUCTION





PORTRETUL LUI
JACQUES COSTIN [cat. 15]
ulei pe pînză; 59,5 x 40 cm
[1925 - 1930]; MNAR

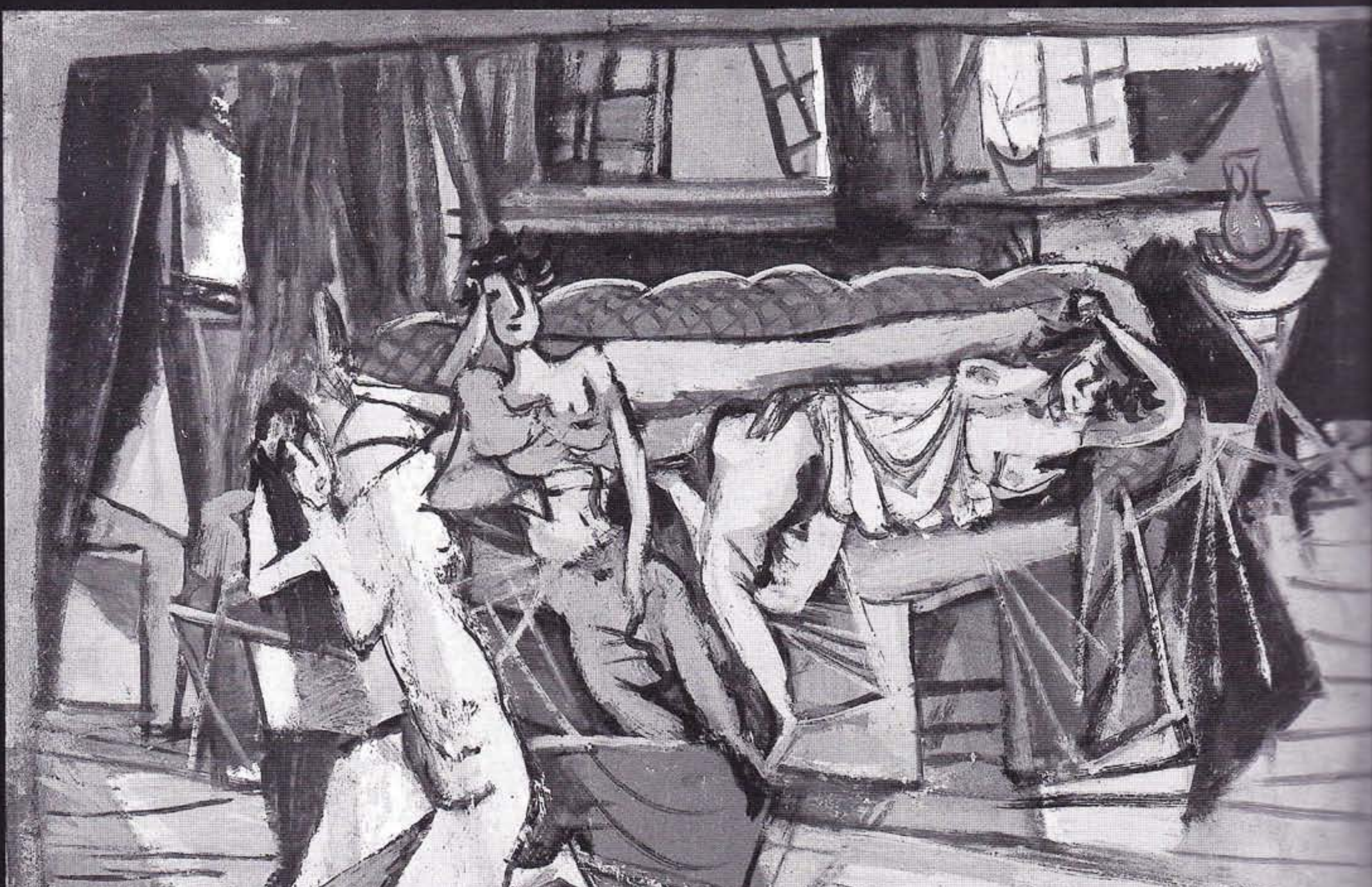
THE PORTRAIT OF
JACQUES COSTIN [cat. 15]
oil on canvas; 59.5 x 40 cm
[1925 - 1930]; NMAR

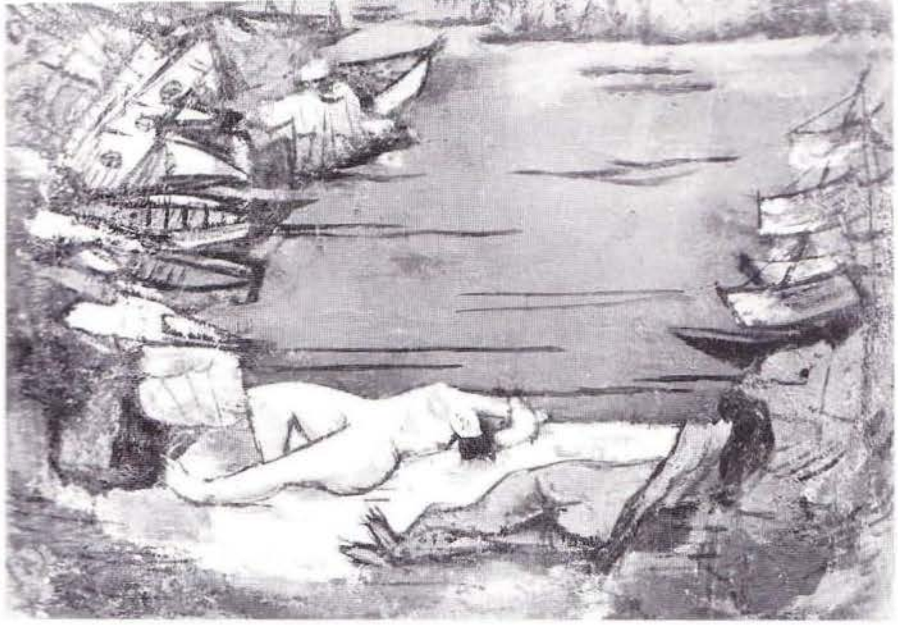


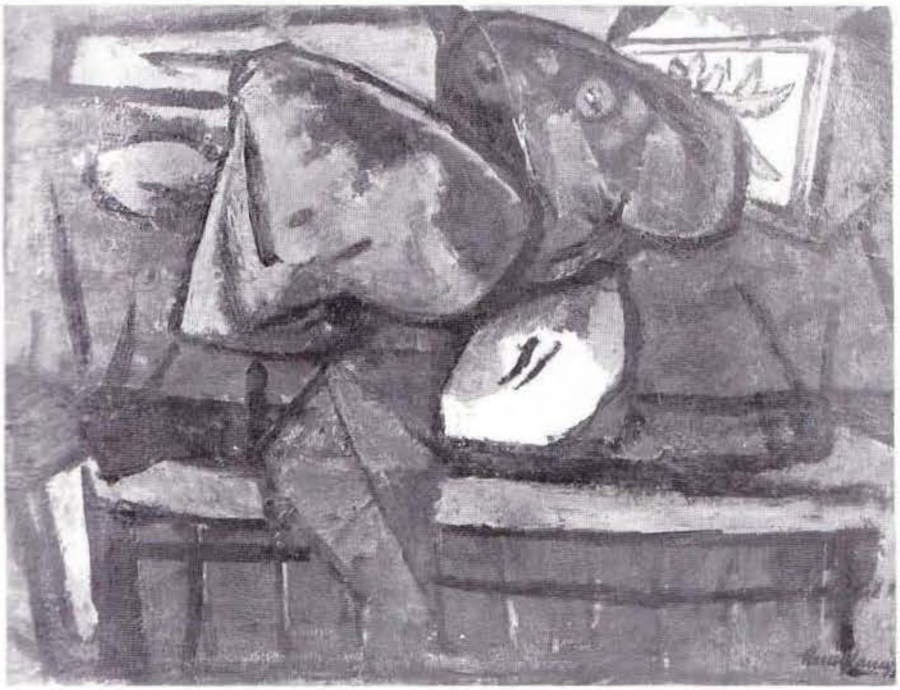


PAIATA (cat. 18)
ulei pe pînză lipită pe carton;
54 x 32,5 cm;
(cca. 1926); MNAR

THE HARLEQUIN (cat. 18)
oil on canavas on board;
54 x 32.5 cm; (c. 1926);
NMAR







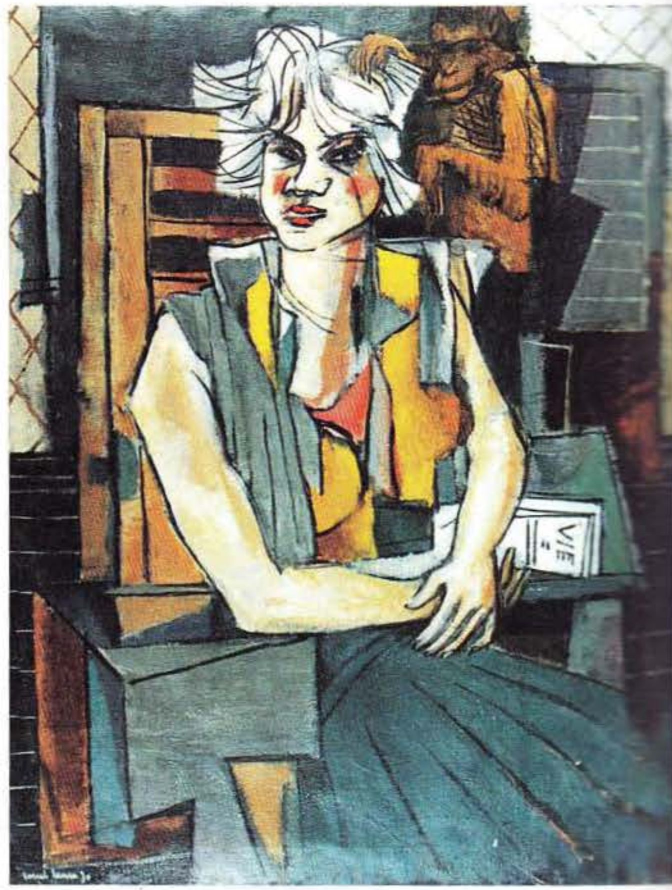


NUDES ON LAND (cat. [illegible])
oil on cardboard; 50 x 70 cm
[1927 - 1929]; NMAR

STILL-LIFE WITH PEARS (cat. 22)
oil on cardboard; 35.3 x 49 cm
signed in black, lower right:
Marcel Iancu; [1927 - 1929];
NMAR

CITYSCAPE (cat. 57)
oil on cardboard; 34 x 48.5 cm
[1938 - 1939];
The Museum of the Cris County-
Oradea





TĂRANCĂ CU OUĂ (cat. 27)
ulei pe carton; 69,5 x 49,5 cm;
semnat și datat dr. jos cu tus
negru: Marcel Iancu/1930;
MNAR

PEASANT WOMAN CARRY-

TÂNĂRĂ CU CARTE (cat. 2
ulei pe pînză; 110 x 85 cm;
semnat și datat stg. jos cu g
Marcel Iancu/1930; Muzeul
de Artă Constanța

YOUNG WOMAN WITH A
BOOK (cat. 29)

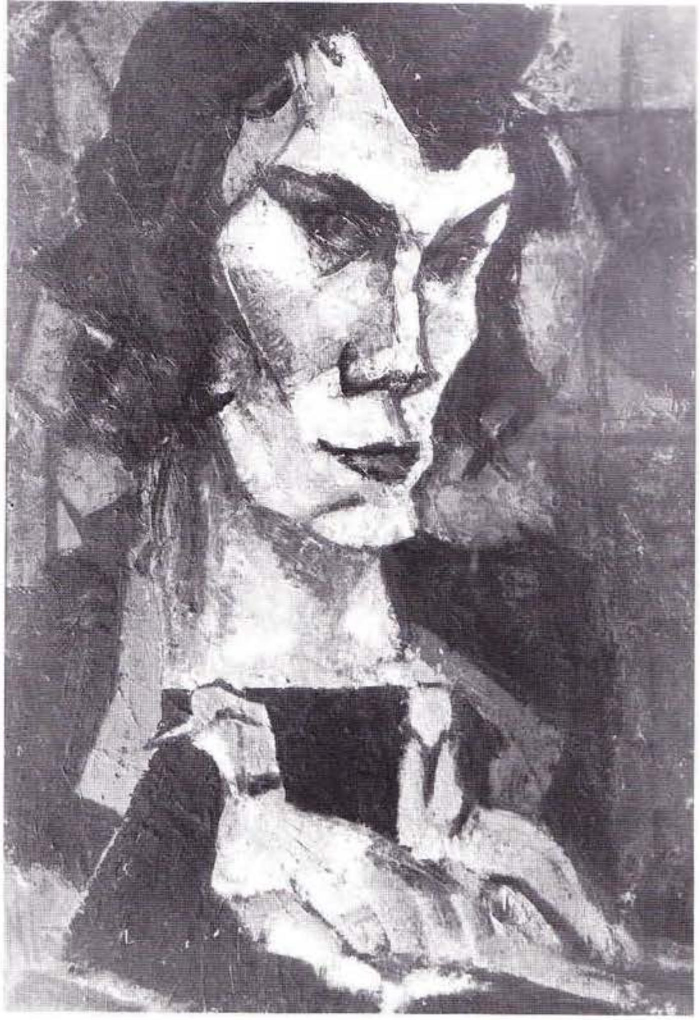


LANDSCAPE. The Picturesque
Park (?) (cat. 32)
oil on cardboard; 45.5 x 66.5 cm
[1930 - 1932]; NMAR









PORTRET DE FEMEIE (cat. 24)
ulei pe pânză lipită pe carton;
49,8 x 37 cm
semnat cu inițiale stg. jos cu
negru: M.I. [1927 - 1930];
MNAR

WOMAN PORTRAIT (cat. 24)
oil on canvas glued on cardboard 49,8 x 37 cm; signed in
black with initials lower left: M.I.
[1927 - 1930];
NMAR



DEJUNUL (cat. 40)
ulei pe carton; 70 x 49,5cm
[1930 - 1935];
Muzeul de Istorie și Artă al
Municipiului București

LUNCH (cat. 40)
oil on cardboard; 70 x 49.5cm
[1930 - 1935];
The Art and History Museum
of Bucharest

PRIVIRE ÎN UNIVERS (cat. 42)
ulei pe pînză;
50 x 70 cm;
semnat și datat dr. jos cu creion:
Marcel Iancu 1931;
MNAR

NATURĂ STATICĂ (cat. 38)
ulei pe pînză; 70 x 50 cm;
semnat stg. jos cu negru: Marcel
Iancu [1930 - 1933]; MNAR

▷

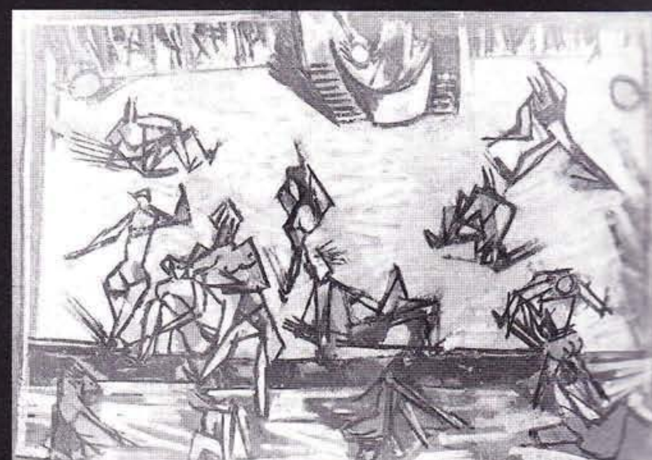


LOOKING INTO THE
UNIVERSE (cat. 42)
oil on canvas; 50 x 70 cm;

▷

STILL LIFE (cat. 38)



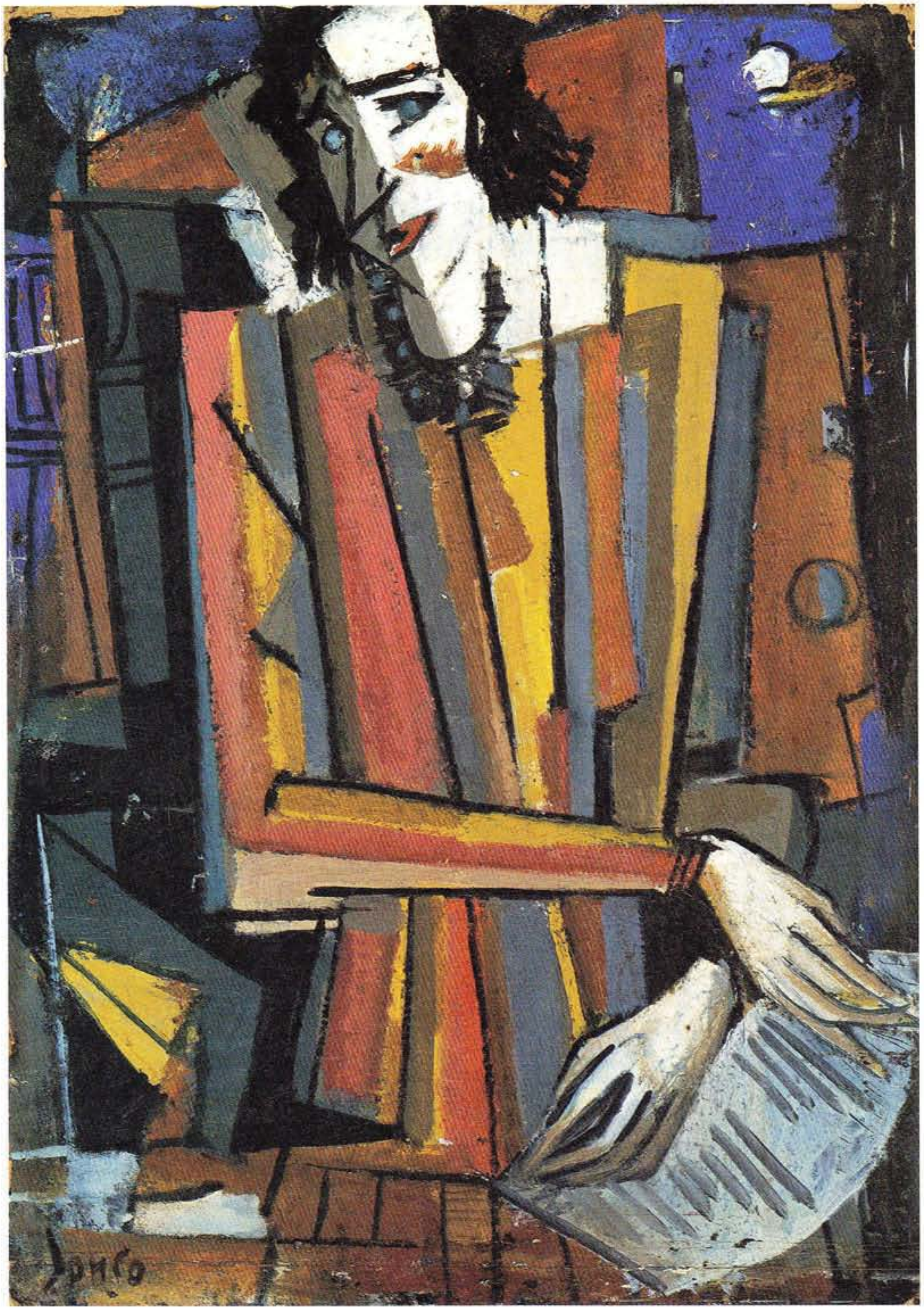







NATURĂ STATICĂ (cat. 46)
ulei pe carton; 48,5 x 69 cm
[1933 - 1935]; MNAR

STILL-LIFE (cat. 46)
oil on cardboard; 48.5 x 69 cm
[1933 - 1935]; NMAR



PORTRETUL LUI MEDI JANCO
(cat. 32a)
ulei pe carton; 70 x 50 cm

PORTRAIT OF MEDI JA
(cat. 32a)
oil on cardboard; 70 x



MUSIC PERFORMERS (cat. 53)
oil on cardboard; 70 x 50 cm
[1935 - 1939];
The Art and History Museum of Bucharest, Ligia and Pompiliu Macovei's donation;





GIRLS FROM MALTA. The Frankish Girls (cat. 45)
oil on cardboard, 69 x 49.7 cm,
signed in pencil, lower right:
Marcel Iancu [1932-1936]
Stefan Roll's Collection



CERȘETOR TURC (cat. 58)
ulei pe carton; 50 x 69,5 cm;

TURKISH BEGGAR (cat. 58)
oil on cardboard; 50 x 69,5 cm



STREET IN THE ORIENT (cat. 56)
oil on cardboard; 50 x 70 cm
[1938 - 1939]; NMAR

TEORIE

THEORY

ARHITECTURA IN ESEURILE LUI MARCEL IANCU

Nicolae Lascu

MARCEL JANCO's ESSAYS ON ARCHITECTURE

Una dintre directiile cele mai importante, deși puțin cunoscute, ale activității lui Marcel Iancu, este aceea consacrată publicisticii. Până în prezent sunt cunoscute circa 37 texte ale sale în care dezvoltă probleme teoretice ale arhitecturii moderne a anilor 1920-1930. Cele mai multe au fost publicate în *Contimporanul*. A scris însă și la alte câteva reviste ale epocii: *Mișcarea literară* a lui Liviu Rebreanu, *Arta și Orașul* (printre fondatorii căreia s-a și aflat), *Facla*, *Adevărul literar și artistic* sau *Orașul*, o revistă condusă, la mijlocul anilor '30, de Cicerone Theodorescu.

Contimporanul este însă revista în care a publicat cele mai numeroase și mai semnificative articole referitoare la arhitectură. Douăsprezece dintre acestea sunt publicate în 1925. Revista a dedicat două numere duble unor teme particulare ale domeniului: unul *Arhitecturii moderne* (nr. 53-54, februarie 1925), iar celălalt *Interiorului nou* (nr. 57-58, aprilie 1925). Tentația eseistului de a-și clarifica propria gândire este dublată de dorința de difuzare a ideilor arhitecturii moderne europene. Alături de propriile scrieri se găsesc texte aparținând unor nume sonore ale noii arhitecturii (Le Corbusier, Adolf Behne, Th. v. Doesburg, Alberto Sartoris etc.). Articolele sunt ilustrate fie cu exemple ale unor realizări europene importante, fie cu propriile proiecte și construcții. Edificator este numărul consacrat *Arhitecturii moderne* a lui Le Corbusier. Pe aceeași pagină în care este publicat articolul lui M. Iancu „Arhitectura nouă", sunt tipărite scurte extrase, selectate, probabil, tot de el, din *Vers une architecture*. Proiecte ale lui Oud (*Birouri și fabrică*), Gropius (*Chicago Tribune*) sau Bourgeois (*Blocuri la Berchem*), stau alături de proiecte și schițe volumetrice ale lui Iancu (*Poștă și telegraf*; *Vilă și cinema la munte*; *Studiu de volume: Zgârie nori*; *Vilă în oraș*). Pe ultima pagină este inclus și articolul „Funcțiune și formă", a lui Adolf Behne, unul dintre principalii ideologi ai mișcării moderne germane. Deschiderea totală a *Contimporanului* și a lui Marcel Iancu, în primul rând, spre gândirea și experimentele arhitecturii moderne europene, este subliniată de insistența prin care se semnalează, număr de număr, principalele reviste occidentale de avangardă: *ABC*, *De Stijl*, *Esprit Nouveau*, etc., iar câteva apariții editoriale sunt prezentate cititorului român prin propriile note de lectură („Cărți de arhitectură nouă").

Textele sale, în special cele publicate în *Contimporanul* (aproape două treimi), au, în bună măsură, radicalitatea tonului și a formulărilor din manifestele avangardiste. Scrierea este lapidară, textele scurte, percutante, afirmă adevăruri *definitive*, convingeri tranșante, de nezdruncinat, opinii fără echivoc. Acestea alternează, deseori, cu tonul profetic, cu exprimarea poetică, vizionară, care, uneori, se apropie de lirismul caracteristic futurismului: „viața se consumă repede în goana senzațiilor violente și nervoase" sau, în altă parte, imobilele turn „vibrează de cursa ascensoarelor rapide și de viața intensă". Când iese însă din mediul avangardist al *Contimporanului* și se

Little is known about Marcel Janco's activity as a journalist, a crucial aspect indeed of his career. Only 37 texts have been known so far, namely, those that dealt with theoretical issues of modern architecture in the 1920s and 1930s. Most of them were published in *Contimporanul*, yet there were several magazines that had his essays printed, such as: *Miscarea literara*, whose director was Liviu Rebreanu, a successful prose writer, *Arta si Orașul* (he was among its founders), *Facla*, *Adevărul literar și artistic*, and finally *Orasul*, whose editor-in-chief, Cicerone Theodorescu, was an avant-garde poet.

However, he published the majority of his crucial essays on architecture in the *Contimporanul* magazine. For instance, he published 12 essays in 1925. Two double issues of *Contimporanul* covered some special problems in this field: *Modern Architecture* (no. 53-54, February 1925) and *New Interior* (no. 57-58, April 1925) respectively. The essayst attempted not only to set his own ideas in order, but he also worked on the dissemination of those pertaining to modern European architecture. Additionally, he published several texts belonging to some resounding names in the architectural field, such as Le Corbusier, Adolf Behne, Alberto Sartoris, Th. v. Doesburg, etc. Pictures representing important European achievements and his own projects and buildings were printed to illustrate these essays. A relevant example in this respect is the issue on *Modern Architecture*. Janco's essay "New Architecture" was published along with short excerpts from Le Corbusier's *Vers une architecture*, presumably selected by Janco himself. Moreover, Oud's projects (*Office Buildings and Factory*) as well as Gropius' (*Chicago Tribune*) and Bourgeois' (*Blocks of Flats in Berchem*) came out along with Janco's projects and volumetric sketches (*Post Office and Telegraph*; *Villa and Cinema in the mountains*; *Study on Volumes: a Skyscraper and Villa in the city*). On the back page the essay *Function and Form* by Adolf Behne, the most important ideologist of the modern German Movement, was also included.

Contimporanul and Janco had a definite orientation towards modern architecture experiments and thought. Each issue of the magazine constantly referred to Western Avant-Garde publications, such as: *ABC*, *De Stijl*, *Esprit Nouveau*, etc., in order to keep the Romanian reader informed on the latest news in this field, being introduced by Janco himself as his own reading agenda ("Books on New Architecture").

His own texts, especially those written for *Contimporanul* (almost two thirds) share, to a great extent, the avant-garde radicalism of the manifestos, both in their phrasing and tone. His concise texts support final, sarcastic truths and unequivocal opinions, definite beliefs. They often alternate with prophetic statements filled with poetic and visionary imagery, very much like the Futurism. Thus he would write that "life burns rapidly in the run of violent, nervous sensation", while the tower apartment buildings "throb with elevators racing up and down, with intense life in them". Whenever he comes

adresează unui cerc mai larg de cititori, concentrarea ideilor se diluează, textul devine mai lung, mai didactic, argumentele sunt căutate cu mai multă atenție. Vehementa tonului scade treptat, spre mijlocul anilor '30, când argumentele invocate în favoarea teoriei arhitecturii și urbanismului devin mai complexe și mai articulate, dar convingerile sale rămân la fel de ferme.

Temele principale ale gândirii sale asupra arhitecturii sunt enunțate în cele dintâi articole („Stil nou: Arhitectura"; „Arhitectura nouă"; „Constructivism și arhitectură"): rezolvarea funcțională adecvată a tuturor programelor de arhitectură (conform unei „concepții adevărate"), importanța conferită interiorului („singurul scop al actiunii de a clădi"), accentul pus pe urbanism („scopul social al arhitecturii") și, nu în ultimul rând, problemele unei noi estetici arhitecturale (înțeleasă „în sensul utilitarist al clădirii"). Se pot regăsi aici, cu usurință, principalele direcții programatice ale mișcării moderne europene. Toate aceste teme revin, amplificate, aprofundate, uneori suferind schimbări importante de optică, aproape obsesiv în toate scrierile sale ulterioare. Există, totodată, o deplasare semnificativă a interesului, în timp, de la temele arhitecturii spre cele ale urbanismului, ultimele sale articole fiind dedicate aproape în exclusivitate dezvoltării oraselor.

Puternic marcat de participarea sa directă la prefacerile artei începutului de secol, Marcel Iancu accentuează, de câte ori are ocazia, dependenta arhitecturii moderne de diferite experimente ale mișcărilor artistice de avangardă. „Arhitectul modern este continuatorul cubismului" afirmă undeva („Despre artele plastice și arhitectura nouă"), dar conexiuni strânse găsește și cu dadaismul (de la care revendică ideea colaborării artelor plastice abstracte cu arhitectura), constructivismul (care este „expresia cea mai violentă a domeniului de constructie a vremii noastre") și, prin el, cu experimentele suprematiste; la fel de directe, deși neexprimate ca atare, sunt influentele grupării De Stijl. Puterea demiurgică a artistului - „Stilul nou este în noi" - ca romantism al începuturilor unei noi lumi (spre deosebire de prelungirile romantismului secolului al XIX-lea, pe care îl dispretiuește profund) conduce firesc, pe Marcel Iancu, la *vointa de artă* (Kunstwollen) a mediilor artistice europene a perioadei, pe care, mai târziu, o transferă și arhitecturii („o voință de arhitectură superioară", în „Inălțimi, alinieri și urbanism"). Din această necesară corelare între artele plastice si arhitectură decurge, în viziunea lui Marcel Iancu, imperativul refacerii unității lor.

INTERIORUL clădirii moderne este singurul element particular al arhitecturii căruia îi acordă o atenție cu totul specială. Asa cum s-a văzut, Marcel Iancu îl consideră unicul scop al actului de edificare. Caracteristicile interiorului modern, generate de un nou mod de a privi funcționalitatea (dimensionarea

ssed a public that did not belong to the *Contimporanul* circle, the concentration of his ideas would dilute somewhat while the texts themselves would become longer and *didactic* as the author was in search for firm grounds to prove his point. His vehement tone appeased gradually towards the mid 1930s, when his arguments in favour of the architectural and urban renewal became even more complex and articulated, though he sticked to his beliefs as firmly as ever.

The main themes underlying his architectural thinking were introduced in his early essays: "The New Style: Architecture"; "New Architecture"; "Constructivism and Architecture". They spinned around such problems as: the appropriate functional solution of all architectural programmes (according to a "truthful idea", as he puts it); the importance of the interior space ("the only goal of the building action"); the emphasis on urban-planning ("the social goal of architecture), and of course, the aesthetic aspects (understood "in the utilitarian sense of the building"). We can easily trace here the major trends of the European Modern Movement. Later on all these themes came up obsessively, though dealt with in a more comprehensive manner, while his views sometimes seem to have significantly changed. Likewise a major shift of interest seem to have taken place, *i.e.*, from architecture to urbanism, as his last essays published in Romania dealt almost exclusively with town development issues.

Being utterly involved in the early 20th century changes in the realm of art, he never ceased to emphasise how modern architecture depended on various experiments of the Avant-garde art movements. "The modern architect followed cubism" he put it in his essay "On Fine Arts and New Architecture"; yet, he equally identified strong ties with the Dada Movement (to which he ascribed the idea of collaboration between abstract art and architecture), as well as with constructivism ("the most violent expression in today's building") and consequently with the suprematist experiments; last but not least, he implied the influence of De Stijl, though not overtly. Naturally, the idea of godlike power of the artist ("New Style lies in ourselves") thought of as dawning romanticism in a new world (unlike the unhealthy persistence of the 19th c. romanticism, which he utterly despised) led Janco to the so-called will-to-art idea (Kunstwollen) prevailing in the European art milieus. He later transferred it to architecture ("a will to lofty architecture" in "Heights, alignments, and urbanism"). So, we should not wonder why Marcel Janco strongly advocated the imperative to remake the broken unity between fine arts and architecture.

THE INTERIOR of the modern building was the only specific architectural element he considered at length. As it has been already noticed, Marcel Janco thought it as the unique goal of the act of building. The basic features of the modern interior, generated by a new mode of understanding functionality (dimmensioning of

spațiilor interioare, inclusiv a înălțimilor, amplasarea ferestrelor, mobilarea modernă, eliminarea decorației, iluminarea etc.), sunt identice, pentru el, cu scopurile urmărite de „estetica nouă". Puterea de creație a arhitectului, susține Marcel Iancu, *„se rezumă* (s.n.) la aptitudinea de a vedea spațial, de a concepe spațiul limitat și de a trage dintr-însul toate consecințele în volumul exterior" („Interiorul"). Se pot descifra aici reflexe ale gândirii organice, filtrate prin perspectiva neoplasticismului olandez al grupului De Stijl. Arhitectul modern, afirmă Iancu, creează spațiul de viață interioară, iar casa modernă, în întregul ei, este expresia acestei noi organizări a vieții. Este interesant de observat modul în care casa (locuința), ca obiect arhitectural supus înnoirii radicale, este ridicată la nivel de simbol al noii epoci, în opoziție totală, de data aceasta, cu atitudinea anti-simbolică a neoplasticismului. In consecință, fațada își pierde sensul tradițional; ea este subordonată funcțiunii și modelării plastice a acesteia, dar capătă, în schimb, o importanță semnificativă pentru oraș.

Cea de-a doua valoare esențială care, în viziunea lui Marcel Iancu, trebuie "revizuită", este URBANISMUL. Articolele sale referitoare la urbanism nu au fost publicate în *Contimporanul* avangardei artistice, ci în alte două periodice: *Arta și Orașul* (1925) și, respectiv, *Orașul* (1934). Din aceeași ani '30 datează și conferința „Utopia Bucureștilor", ținută în 1935, publicată în broșura *Către o arhitectură a Bucureștilor* împreună cu textele conferințelor lui Horia Creangă și Octav Doicescu. Articolele din 1925 leagă câteva din ideile urbanismului modern de cele ale arhitecturii, enunțate simultan în *Contimporanul* dar, în primul rând, accentuează dimensiunea socială a arhitecturii moderne, care se regăsește prin urbanismul societății democratice a începutului de secol. Marcel Iancu afirmă, pe de o parte, *dreptul* la o soluție estetică pentru orice tip de clădire (nu numai pentru cele reprezentative), face din arhitectura modernă o arhitectură „de consum"; ea este considerată, de la început, ca un limbaj accesibil oricui („oricine are voie să facă arhitectură nouă"). Pe de altă parte, arhitectura este socială prin importanța urbană a locuințelor ieftine; prin urmare, arhitectul contemporan e chemat să „dea soluții morale din punct de vedere social și estetic".

La un interval de un deceniu (atunci când *Contimporanul* își încetase apariția de câțiva ani), ideile generale, enunțate anterior, capătă amploare, dezvoltându-se în două direcții. Prima dintre acestea tinde spre exaltarea rolului urbanismului în viața contemporană, în corelare directă cu arhitectura, căci „stilul modern cere urbanism modern". Urbanismul este, de fapt, pentru Marcel Iancu, în primul rând, „arhitectură dirijată". Importanța sa este covârșitoare, căci „înțelegerea profetică a vieții și cuprinderea întregului orizont spiritual al epocii sunt adevăratele date ale artei urbanistice" („Urbanism nu romantism"),

interior spaces, including height, placement of windows, elimination of decoration, illumination, etc.) were similar with the goals pursued by the "new aesthetics". The architect's power of creation, as Marcel Janco argues, "*only involves* (our italics) his skillfulness to perceive spatially, to create *the limited space* and use all its potential effects in the exterior volume" ("The Interior"). We can see here the effects of organic thinking filtered through the Dutch neoplasticism of De Stijl. Janco maintained also that the modern architect was able to create an appropriate space for interior life, while modern dwelling, as a whole, was an expression of new life organization. It is worth noting how the dwelling, considered as an architectural object, subjected to radical renewal, became a symbol of the new age and thereby, thoroughly opposed to the anti-symbolic attitude pertaining to neoplasticism. Consequently, the facade lost its traditional meaning and was subordinated to its function and aesthetic modelling; in exchange, it was given a crucial significance within the city.

In Marcel Janco's opinion, URBANISM was the second essential value that needed "reevaluation". His essays on urbanism were not published in the Avant-garde magazine *Contimporanul*, instead they came out in *Arta si Orașul* (1925) and *Orașul* (1934). His lecture on "Bucharest – An Utopia", first delivered in 1935, was published later in *Towards an Architecture of Bucharest* together with Horia Creangă's and Octav Doicescu's lectures. His 1925 essays articulated the ideas of modern urbanism and architecture, that were expressed in *Contimporanul* simultaneously. Firstly, he emphasised the social dimension in modern architecture that could be traced in the urban-planning thinking of the early 20th century democratic society. On the one hand, he asserted that the "right" to an aesthetic solution for each type of building (not only the public ones) would turn modern architecture into a "consumer" architecture. It was considered from the start as an accessible language ("anyone is allowed to take up new architecture"). On the other hand, he underlined that architecture is social due to the urban importance of low-priced housing. Thus the architect was summoned to offer "moral solutions expressed through social and aesthetic viewpoints".

Ten years later (when *Contimporanul* ceased to come out for few years), the main ideas, he had maintained earlier, expanded and developed in two directions. Firstly, he praised the role played by urbanism within modern life, directly connected to architecture, as the "modern style demands modern urbanism". For Marcel Janco urbanism was essentially "directed architecture". He deemed it had an overwhelming importance because "the actual data of urban art refer exactly to the prophetic understanding of today's course of living and the comprehension of its spiritual horizon" ("Urbanism, by no means Romanticism", and ended up in the same visionary manner: "Its material is huge, its means are revolutionary, while its plan needs be utop-

pentru a conchide în același stil vizionar: „Materialul urbanismului este urias, mijloacele lui sunt revoluționare și planul său trebuie să fie utopic" („Utopia Bucureștilor"). Cealaltă direcție abandonează generalul pentru a se ancora în concretul bucureștean. Principiile urbanismului modern sunt asimilate de Marcel Iancu, în mod foarte precis, cu propunerile lui Le Corbusier pentru *Une ville contemporaine*. Profund atașat capitalei, el încearcă transpunerea, în cazul Bucureștiului, a ideilor lui Le Corbusier (idei cunoscute, de altfel, în cercurile profesioniștilor români), în momentul în care noul Plan Director de Sistematizare (1935) era în curs de elaborare. Detaliile urbanistice, financiare, funciare sau legislative ale modelului, expuse cât mai convingător, sunt puse alături de afirmarea încrederii în răspunderea „nemăsurată" a generației sale, de care depinde dezvoltarea modernă a Bucureștiului: „E timpul să facem operă de urbanism, profetică și luminoasă".

Gândul permanent a lui Marcel Iancu, în jurul căruia gravitează toate intențiile sale teorizatoare, este, însă, orientat spre definirea FORMEI ARHITECTURALE moderne. Ea este corolarul eforturilor de înnoire totală a mediului construit. Ca artă abstractă, arhitectura are, drept mijloace de exprimare, „volumul, culoarea, numărul, suprafața, greutatea, linia etc." („Stil nou: arhitectura"), la care trebuie adăugat spațiul interior. Arhitectura este, pe linia cunoscutei formulări a lui Le Corbusier, „arta corespondențelor spațiale, a raporturilor echilibrate de volume, a proporțiilor și a ritmurilor construite numai conform legilor organice ale sensibilității și ale geometriei" („Arhitectura nouă"). In același timp, este afirmată frecvent dependența strictă a formei de utilitate: arhitectura nu poate rezulta decât din „sinteza formei simple și naturale" care, în mod inevitabil, exprimă funcțiunea. Frumosul modern însuși este dependent de utilitate: „ceea ce e util nu poate fi urât", afirmă Marcel Iancu, preluând o sintagmă care, de la sfârșitul secolului trecut, este prezentă mereu la arhitecții moderni. Este demnă de subliniat schimbarea de atitudine față de două coordonate esențiale ale arhitecturii moderne: materialul și mașina. In privința celui dintâi, Marel Iancu parcurge drumul de la punctul de vedere al artistului, pentru care un material oarecare nu poate influența asupra creării „stilului", până la a afirma, în „Arhitectura de planșetă", că materialul este unul din cele două adevăruri ale arhitecturii, alături de volum. Același traseu îl urmează, dar ceva mai lent, raportarea la mașinism. Refuzul mașinii, ca sursă de inspirație pentru arhitectul modern, este afirmat răspicat în primul său articol, „Stil nou: Arhitectura": „Nici automobilul, nici oțelul, nici piatra, nici sgârâie-norii, nici cristalul, nici mașina nu ne vor învăța stilul nou". In 1929 consideră însă că noul ideal artistic „se exprimă liber în forma trenului, automobilelor, a transatlanticelor sau a unei mașini". Din această evoluție poate fi desprinsă, cel mai bine, poate,

an" ("Bucharest–An Utopia"). As for his second direction, we may notice that he gave up the level of general statements in favour of specific reference to Bucharest's case. Marcel Janco identified the principles of modern urbanism with Le Corbusier's proposals for *Une Ville Contemporaine*. Loving Bucharest deeply, Janco attempted to transfer Le Corbusier's ideas (that were well-known among the Romanian architects) to Bucharest, once the Master Plan (1935) was being drawn up. The urban-planning details, as well as those pertaining to financial, land, and legislative requirements of his model were convincingly presented along with his statements about the "extreme" responsibility of his generation for the modern development of Bucharest: "It's high time we created a prophetic and bright urbanism".

Marcel Janco's theoretical thinking steadily spinned around the definition of the ARCHITECTURAL FORM. It was the crowning idea of the efforts toward total renewal of the built environment. He thought that architecture, as abstract art expressed itself through "volume, colour, number, surface, weight, line, etc" ("The New Style: Achitecture"), to which the interior space should be added up. Following Le Corbusier's well-known definition, architecture was described as: "the art of spatial correspondence, of the balanced relations between volumes, of proportions and rhythm built according to the organic laws of sensitiveness and geometry" ("New Architecture"). At the same time he would assert that form strictly depended on utility, which meant that architecture could only issue forth from a "synthesis of simple and natural form", indubitably expressing the function. The modern beautiful itself, in its turn, depended on utility: "what is useful cannot be ugly", he said, echoing a commom statement of late 19th century architects.
It is worth emphasising how Janco changed his attitude toward two essential coordinates of modern architecture, *i.e.*, the material and the machine. As for the former, Marcel Janco went through the whole way, from the artist's view point, that would think that the material could not bias the "style" to a rather astonishing statement (see "Drawing-board Architecture"), advocating that the material was one of the two truths in architecture along with the volume. As for the latter, the architect's thought went through a similar change, though at a slower pace. His denying the machine any role as a source of inspiration for the modern architect was categorically stated in his first essay "The New Style – Architecture": "Neither the automobile, the stone and steel, nor the sky-scraper and crystal or the machine will teach us the new style". However, in 1929, he thought that the new artistic ideal could be expressed freely "in the overall shape of the train, car, ocean liner, as well as in any machine". His evolution shows how his ideas on the architectural form matured by gradual intergration of all components regarding the European theoretical thinking .

maturizarea gândirii sale asupra formei arhitecturale prin integrarea, treptată, a tuturor componentelor care pot fi găsite în teoria europeană.
Forma arhitecturală este, în concepția lui Marcel Iancu, o simbioză între raționalitatea dată de rigoarea construcției geometrice (care conferă obiectivitate arhitecturii), stricta definire a ei în raport cu funcțiunea (prin aceasta căpătându-și valențele sociale și deci, universalitatea), dar și a voinței creatoare a arhitectului. Pentru el, arhitectura modernă trăiește, așadar, „dintr-un imbold, dintr-o bucurie constructivă, năzuință socială colectivă, în plin acord sau născută din însuși spiritul, cerințele practice și o sensibilitate specifică vremii" („Arhitectura de planșetă").

Marcel Iancu nu s-a numărat printre cei care au adus o contribuție notabilă la teoria arhitecturii moderne europene. Ansamblul articolelor sale despre arhitectură demonstrează însă, fără putință de tăgadă, cunoașterea perfectă a ideilor și a tendințelor manifestate de marile personalități sau de mișcările de grup. Legăturile strânse cu mișcările de avangardă, atenția acordată circulației ideilor, a făcut ca el să fie tot timpul informat de evoluția spectaculoasă a acestora. Marcel Iancu a asimilat cu repeziciune orientările cele mai diverse, pentru a le reda mediilor artistice românești - dar nu numai - într-o formă personală, care tinde spre exprimarea ideilor generale, fără însă a lua în considerare diferențele importante, deseori, ale orientărilor sau personalităților. Decurge de aici un anume eclectism al ideilor din articolele sale.
Privit însă în contextul românesc al perioadei, rolul lui Marcel Iancu în difuzarea ideilor arhitecturii moderne este de primă mărime: nici un arhitect român n-a fost mai aproape de sensul noilor direcții ale arhitecturii și nimeni nu le-a propagat cu atâta claritate și pasiune vreme de un deceniu. El a știut să creeze o stare de spirit favorabilă arhitecturii moderne, mai ales în jurul *Contimporanului*, care a fost, grație lui Marcel Iancu, începând cu 1924, revista românească cea mai activă în promovarea ideologiei noii arhitecturi. Ea a fost, de altfel, singura revistă cu apariție constantă în anii '20, atunci când reflexe ale marilor schimbări de atitudine față de arhitectură apăreau sporadic în efemere reviste de arhitectură (*Revista de arhitectură și construcții*, 1919, dar mai ales în *Căminul* 1928-29), sau în publicații cu alt profil cultural, deschise uneori spre acest domeniu (*Luceafărul* sau *Viața Românească*).
Depășind cu mult perioada de maximă activitate a primei avangarde românești, Marcel Iancu și-a continuat, neobosit, *campania* publicistică până la mijlocul deceniului 4 (în paralel cu realizarea propriilor proiecte), atunci când arhitectura modernă era deja o realitate acceptată și asimilată de societate.
El a fost mereu în avangardă.

In Marcel Janco's opinion the requirements of the new form were thought as a symbiosis of the rationality of the strict geometric construction (that confers objectivity), the clear definition as to function (thus acquiring social valences and, subsequently universality), to which he added up the architect's own creative force. Furthermore, he thought that modern architecture lived "on its own impulse, its constructive joyfulness, a social collective aspiration thoroughly tuned to or born out of the spirit, practical needs, and the specific sensitivity of its own time" ("Drawing Board Architecture").

Marcel Janco did not belong to that category of architects that distinguished themselves through notable contributions to the theory of modern architecture. However, his essays are an irrefutable evidence of his being conversant with the current tendencies of various groups as well as with the ideas supported by important personalities of his time. His tight connection with the avant-garde movements coupled with his wakeful attention on the circulation of ideas, made him grow into a well-informed person. Here is the source of a certain eclecticism in his approaches. Marcel Janco would absorb the most diverse orientations at an amazing speed, and disseminate them in the Romanian artistic milieus – and not only – in a quite personal version. He selected the widely accepted ideas, without taking into account the differences between orientations and personalities, though significant occasionally.
If we take into account the Romanian context of that period, Marcel Janco's role in the dissemination of modern architecture ideas is an outstanding one. There was no other Romanian architect so closely connected to the direction of the new architectural ideas as he was then. Moreover, none was ever able to articulate them as clearly and passionately as he did through a whole decade. He knew how to create a favourable état d'esprit for modern architecture, especially around the *Contimporanul* magazine, which was, due to Marcel Janco, the most active Romanian channel in the dissemination of new architecture ideology, from 1924 until it ceased to come out. Indeed it was the only magazine to come out regularly in the '20s, when echoes of the crucial changes in the architectural approach were scattered in short-lived architectural magazines (*Revista de arhitectură si construcții*, 1919, but especially in *Căminul*, 1928-29), or in other cultural publications that were sometimes open to this subject (*Luceafărul*, *Viața Românească*).
Marcel Janco outlived the maximum activity period of the first Romanian Avant-garde group, steadily going on in his *campaign* until mid '30s, in parallel with his designing activity. By that time modern architecture was universally accepted and assimilated in the Romanian milieu.
He was always a step ahead.

MARCEL IANCU: TEXTE DESPRE ARHITECTURĂ*

MARCEL JANCO: TEXTS ON ARCHITECTURE*

Stil nou: Arhitectura

Mişcarea Dada protestase contra neîncetatei reapariţii a neoclasicismului în arhitectură.
Chemarea a pornit de la artişti.
Am lansat primele manifeste în 1915 în care proclamam:
1. Colaborarea artelor plastice abstracte cu arhitectura întinerită (izolarea lor era pricina neputinţei);
2. Contra comerţului de artă şi a expoziţiilor (venalitatea a dat naştere indirect însingurării artistului şi mizeriei boeme);
3. Contra ramei la tablourile abstracte (ele nu mai sunt secţiuni naturaliste; singură arhitectura este cadrul ei);
4. Contra trufiei supraomenesti a artistului cultivată de la renaştere încoace (artistul nou este omul care se întoarce la societate).

Aceste manifestări erau însoţite atunci de exemplificări ale colaborării artelor plastice abstracte în arhitectură. Mai târziu, grupul artistilor radicali (Arp, Eggeling, Richter si Iancu) ceream chiar anonimatul operei de artă.
Ideea a fecundat, căci scurt timp după aceea am văzut trei minuni: expoziţia arhitecţilor independenţi revoluţionari din Berlin; apoi primul oraş cubist (Magdeburg, prin sforţările uriaşe ale arhitectului Taut) şi în urmă şcoala artelor abstracte aplicate în arhitectură, din Weimar (Bauhaus).
Din 1917 remarcăm o influenţă americană (vezi F.L. Wright, Chicago) la tinerii arhitecţi olandezi. Acest orizontalism simplificator e într-adevăr în spiritul nou. Dar a ne opri aici înseamnă prea puţin. In locul "verticalismului" german de altădată, n-am întronat decât un corespondent. In artă orice preferinţă preconcepută de formă, de material, este o impuritate. Ea slăbeşte adevăratele mijloace abstracte de expresiune.
Aiurea se erijează în principii de artă nouă, simple consideraţiuni tehnice, o naivă pasiune pentru maşină, o puerilă admiraţie pentru inginerul ei. Simţim în această atitudine mai mult diletantism decât pătrundere şi creaţie. A spune că o casă nouă nu mai trebuie să aibă acoperiş, nici jgheaburi, este mai naiv chiar decât a afirma că cei moderni nu mai clădesc decât în cristal sau în beton armat. Şi în beton se poate turna romantism, iar fonta poate lua formele Renaşterii. Nici automobilul, nici oţelul, nici piatra, nici zgârie-norii, nici cristalul, nici maşinile nu ne vor învăţa stilul nou. Materialele acestea condiţionează câteodată un aspect. Arhitectul însă trebuie să le utilizeze ca o formulă, să le mânuiască, să le învingă. Arta, prin mijloacele ei, dematerializează materialul. Aceste mijloace sunt pure abstracţiuni, volum, culoare, număr, suprafaţă, greutate, linie etc.
Stilul nou este în noi şi nici decum în materiale, oricât de noi ar fi ele.

Contimporanul, nr. 48, octombrie 1924, p.1.

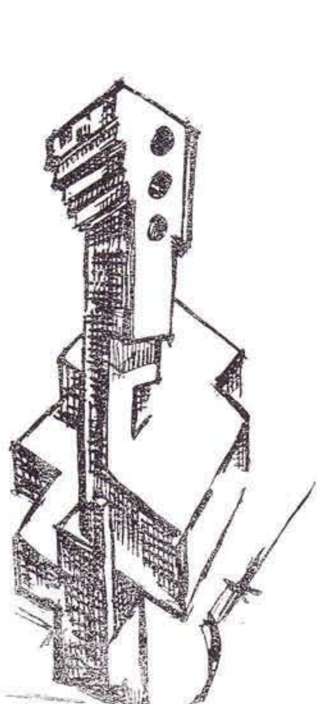
The new style: Architecture

The Dada Movement had protested against the unfailing recurrence of neoclassicism in architecture.
The artists were the first to react.
We launched the first manifestos in 1915, there we proclaimed:
1. The interrelationship between abstract arts and the rejuvenated architecture (isolation crippled them);
2. Against commerce with art and exhibitions (venality had indirectly led to artist's aloofness and Bohemian poverty);
3. Against frames for abstract paintings (they are not naturalistic sections any longer; architecture alone can supply the frame);
4. Against artist's superhuman haughtiness, which has been fueled since the Renaissance (the new artist is the man who returns to society).

Those manifestations were then supported by experimental events exemplifying the interrelationship of abstract arts and architecture. Later on, the group of the radicals (Arp, Eggeling, Richter, and Janco) even claimed the anonymity of the work of art.
This idea bloomed at once, as we witnessed three miracles: the Berlin exhibition of revolutionary and independent architects, followed by the first cubist city (Magdeburg, due to architect Taut's painful efforts), and finally the Weimar school of abstract arts applied in architecture (Bauhaus).
Since 1917 we have also identified an American influence (see F.L.Wright, Chicago) on the young Dutch architects. Such simplifying horizontal composition accounts for the new spirit. Should we halt here, then it wouldn't be enough. Instead of the former German "verticalism" we have enthroned a substitute. In art any preconceived preference for shape and material is impure. It weakens the true abstract means of expression.
Here and there, simple technical remarks and a naive passion for the machine and a childish worship of its engineer claim to be true principles of the new art. We perceive rather a dilettantish mode than insightful creativity. To maintain that a new house needs no roof or gutters is even more naive than to state that the Moderns will only build in crystal and reinforced concrete. Romanticism can be poured into concrete and cast iron molded into Renaissance shapes. Neither the automobile, the stone and steel, nor the sky-scraper and crystal or the machine will teach us the new style. Sometimes these materials induce one aspect though. Yet the architect should know how to use them like formulae, to handle and win through them. Due to its means, art dematerializes the material. These means are but pure abstractions, volume, colour, number, surface, weight, line, etc.
The new style lies in ourselves and by no means in the materials we use, no matter how new they might be.

Contimporanul , no. 48, October 1924, p.1.

Arhitectura nouă



Marcel Iancu, Volume arhitectonice, 1924
Marcel Janco, Architectonic Volumes, 1924

Ruperea unității atotcuprinzătoare de artă a arhitecturii, așa cum această artă ni se înfățișează în vremea Renașterii, este pricina celor dintâi erezii în artele plastice: încercarea ușuratecă și deplasată a "iluzionării", căreia s-au opus cu violență arhitecții mari (Bruneleschi, Michelangelo, Blondel etc.).
Sciziunea s-a accentuat cu vremea, iar romantismul secolului trecut a consolidat catastrofalul individualism în artă.
O conștiință artistică nouă și puternică s-a ridicat în lume cu nașterea artelor "revoluționare" (cubism, abstracționism, constructivism), tocmai când arhitectura era să dispară într-un suvenir dulce din trecut și artele plastice despuiate de însuși sensul lor organic să devie speculațiuni de cafenea.
Cu o claritate, o violență și o competență neîntâlnită de veacuri, artele plastice au dat după război primul atac care trebuia să elibereze și să lumineze și calea arhitecturei. Pregătirea se făcuse cu folosință, calea era deschisă. Din toate colțurile vechei Europe se ridică strigătul artistului după viață. Artele plastice refăcuseră procesul reintegrării elementelor esențiale în creațiunea artistică și dictau tuturor artelor claritatea lor.
Manifestul artiștilor radicali din 1918 glăsuia:
Trebuie o concepție unitară, adâncă, dacă vrem deciziuni puternice, de lungă durată.
Noi artiștii reprezentăm o esențială parte a generalității și vrem să preluăm răspunderea evoluției ideale. Anunțăm că legea artistică a vremii noastre este azi aproape formulată. Spiritualitatea unei arte abstracte înseamnă deschiderea orizontului simțământului de libertate al omului. Credința noastră este arta frățească, misiune nouă a omului în societate. Arta constrânge la o unitate de concepție ce trebuie să fie fundament al omului nou. Vrem să unim puterea conștientă a producției forțelor individuale pentru realizarea misiunii acestora în cea comună, totală. Luptăm contra individualismului fără sistem. Cel mai înalt concept al nostru este căutarea unui plan ATOTCUPRINZĂTOR de orizonturi spirituale. Aceasta este datoria noastră. Vom da expresie valurilor formidabile, vom da directive vii tendințelor disparate (Eggeling, Iancu, Richter).
In același timp, dar fără nici un contact, "De Stijl", gruparea moderniștilor olandezi, care cei dintâi în Europa au realizat arhitetura nouă, lansa un manifest semnat de pictori, arhitecți și sculptori, în frunte cu Theo van Doesburg, din care extragem:

1. Există azi o conștiință nouă și una veche în lume. Cea veche se îndreaptă spre individual, cea nouă spre universal.
2. Arta nouă a adus la lumină ceea ce conține conștiința cea nouă: echilibrarea proporției între individual și universal.
3. Conștiința nouă este pregătită a se realiza și în viața exterioară. Fondatorii noii concepțiuni care cred în reforma artei și a culturii, vor să distrugă prepon-

The new Architecture

The break inside the all-inclusive art unity of architecture, as the latter manifested itself during the Renaissance, is the cause of the first heresies within fine arts: the thoughtless and misplaced attempt to create "illusionism", to which great architects (Bruneleschi, Michelangelo, Blondel, etc.) vigorously objected.
This split became deeper in time and finally the last century Romanticism strengthened the catastrophic individualism in art.
A new and powerful artistic conscience emerged along with the birth of the "revolutionary" arts (cubism, abstractionism, constructivism) when architecture was [illegible] about to melt away into a sweetish souvenir, and arts, stripped off their organic meaning, tended to grow into idle chat over a cup of coffee.
After World War I fine arts launched a transparent, violent, and competent assault meant to free and enlighten the path of architecture. The preparation had not been pointless and the road stood open. From the remotest corners of Europe one could hear the artist's scream for life. Fine arts had retraced the reintegration process of the essential elements within artistic creation and they were dictating their clarity to all arts.
The 1918 manifesto of the radical artists spoke:
If we are for strong and lasting decisions, then we need a deep, unitary thinking.
We, the artists, stand for an essential part of the general and wish to assume the responsibility of ideal evolution. We hereby let everyone know that the artistic law of our time is almost drawn up. The spirituality of the abstract art means to let man's feeling for freedom access wide horizons. We believe in brotherhood in art which is a new mission for man within society. Art demands a unity of ideas as basis for new man. We urge that the conscious power of individual forces, carrying on their distinct missions, be merged into the total and common one. We fight the individualism that has no system at all. The search for an ALL-INCLUSIVE plan of spiritual horizons is our loftiest concept. This is our duty. We shall find a way to express the huge billows, we shall set [illegible] directions for odd tendencies (Eggeling, Iancu, Richter).
Meanwhile, and yet with no connection at all, "De Stijl", the group of the Dutch Modernists, the first to make modern architecture in Europe, was launching a manifesto cosigned by architects and sculptors, topping Theo van Doesburg, of which we select:

1. Today there is a new awareness along with an old one in the world. The old one turns to the individual, the new one to the universal.
2. New art has brought to light the matter of the new awareness: an equilibrium between the universal and the particular.
3. The new awareness is ready to fulfill itself in the outside life. The founders of the new thinking who believe in art and cultural reform, wish to destroy the individual supremacy, the dogmas that hinder new achievements, just the way fine arts did with the abolition of Naturalism [illegible]

esența individuală, dogmele care stau în drumul realizărilor, așa precum în artele plastice s-a distrus prin abolițiunea naturalismului, ceea ce stătea în drumul ultimelor noțiuni de artă.

Programatic cerințele comune erau: 1) Distrugerea expozițiilor. In schimb se cer ateliere de colaborări artistice pe problemele vieții; 2) Exprimarea unei concepții comune tuturor artelor pentru o bază spirituală universală de a construi; 3) Distrugerea dualității între viață și artă, arta devine viață; 4) Distrugerea dualismului între artist și om, creatorul nou revenind la esența mijloacelor sale artistice, cere loc în viață, vrea să devină meșteșugarul unei noi civilizații.

Ne putem închipui ce ecou a creat în sufletul architecților turburați de neîncrederea în creațiile lor aceste revendicări. Zilele revoluțiilor post-belice au fost cel mai amplu laborator de încercări pentru ideile noi. Sculptorii, architecții, pictorii acelor locuri au produs prin colaborare acele serii de expoziții și realizări din Rusia și mai ales Germania, pe care noi le considerăm ca un vulcan de adevăruri ce nu se poate să nu schimbe suprafața pământului. Deodată, hegemonia artistică a revenit în mâinile arhitecturii inoculate. Cu această ocazie amintim numele lui Gropius și Taut - cel dintâi, care a făcut primele realizări experimentale, cel de-al doilea, care a realizat lângă Berlin, în orașul Magdeburg, primele realizări practice în anul 1920 - ce vor rămâne veșnic, cu toată insuficiența inerentă tranziției - primul monument al voinței artistice a epocii noastre.

Nimeni nu putea mai mult profita de binefacerile unei clarificări până la elemente ale problemelor artistice ale timpului, decât architectul, căci el rămăsese în lume fără tradiție, fără școală, fără meșteșugari, fără credință. Un moment s-a simțit acest lucru și lumea nouă credea că inginerul, ca mai adaptat vieții, problemelor vii, soluțiilor fără înconjur în concepția strict economică și practică cerută azi, îi va lua locul. Pericolul era mare, cu atât mai mult cu cât tânărul architect ieșit din școală purta "lavallière", pălării cu boruri romantice, iar în fața vieții, cu toate diplomele lui, nu știa face nici măcar cât zidarul său.

Architectura nouă, în viu contact cu artele plastice moderne, a pus și dânsa cu aceasta problema simplificării formelor, a priceperii materialelor de prelucrare și mai ales a distrugerii ideii eclectice de stiluri.

Prin schimbul viu de vederi ce s-a iscat, s-a înțeles în fine că stilurile nu se fac, nu se combină și că numai dintr-un optimism viu și o înțelepciune pentru manifestările atât de caracteristice și specifice ale zilelor noastre, dacă îi susțin rostul, se va naște ca dintr-o funcție organul: stilul. Pe de o parte știința, necesitate a cerințelor practice (care sunt clar distincte de ale epocii înfloririi barocului de ex.), pe care le găsim rezolvate prin mașină, iar de altă parte pasiunea pentru sinteză artistică a formei naturale și simple, reprezentând funcțiunea, au format soclul cercetărilor architecturii noi

stood against the latest ideas in art.

The common demands were: 1). To destroy exhibitions: instead, workshops are demanded for artistic team work (dealing with life problems); 2). To voice a common conception for all arts in order to set up an universal spiritual basis to build on; 3). To destroy the dualism between life and art, art becomes life; 4). To destroy the existing dualism between man and artist; the new creator, returning to the essence of his artistic means, demands a place for himself in life, as he wishes to become the craftsman of a new civilization.

We can imagine how these demands echoed in the architects' soul, troubled as they were by a thorough lack of confidence in their work. The postwar revolutionary days were a huge laboratory for testing these new ideas out. The team work of sculptors, architects, and painters produced those exhibitions and achievements in Russia, and especially in Germany, which we now perceive as a volcanic furnace of truths likely to change the face of the earth. All of a sudden, artistic hegemony was taken over again by this inoculated architecture. We take this opportunity to recall Gropius' and Taut's contribution; the former did the first experiments and the latter the first practical achievement in 1920, in Magdeburg, near Berlin. They are bound to last forever, despite the inherent shortcomings of transition, as the first monument showing the artistic determination of our age.

No one could have ever benefited better from the thorough elucidation of the artistic problems of our time than the architect himself, since he was the one cast alone in the world with no tradition and school, with no craftsmen and no creed. For a short while everyone felt this situation as such, and the new world shared in the opinion that the engineer, being better adjusted to life problems and capable to find the straightforward economic and practical solutions specific to our time, will eventually take his place. The danger was even greater since the young graduate architect was wearing a "lavallière" and a wide-brimmed hat, and despite his diplomas he was less prepared to face life than the bricklayer he worked with.

New architecture, intensely interrelated with modern fine arts raised, in its turn, the problem of shape reduction and knowledge of the materials to be processed, and what is more, the abolition of eclectic idea of styles.

A vivid interchange of viewpoints made everyone finally comprehend that styles were not to be made and combined; only a lively optimism and an insightful intelligence directed to specific manifestations of our time could generate style, just the way the organ generates the function. The bases for new research in architecture are, on the one hand, the science, a necessity of practical demands (completely different from those in the blooming age of the Baroque, for instance) that now are solved by the machine, and on the other hand, the passion for artistic synthesis of natural and plain natural

de astăzi.
Acum s-a înțeles că arhitectura nu poate fi arta de a desena fațada sau nuduri, dar că problema ei artistică rezidă în arta corespondentelor spațiale, a raporturilor echilibrate de volume, a proporțiilor și a ritmurilor construite numai conform legilor organice ale sensibilității și ale geometriei.
Problemele de azi nu mai sunt cele de altădată.
Uzinele, Orașele-Grădină, Locuințele Eftine, Sgârie-Norii își cer o concepție adevărată. A le supune stilurilor moarte este o monstruozitate și o dovadă de impotență. Toate valorile esențiale ale arhitecturii trebuie revizuite: *interiorul*, singurul scop al acțiunii de a clădi, *urbanismul*, scopul social al arhitecturii și *estetica*, aceasta în sensul funcțional utilitarist al clădirii.
Un tânăr arhitect german, Hilbersheimer, precizează în termenii următori problema arhitecturii de astăzi:
"Ca orice disciplină stă și arhitectura în fața necesității de a aduce lumină în jurul mijloacelor ce-i formează fundamentul și însăși natura ei.
Aci i-a servit pictura drept călăuză, amintindu-i elementele de bază ale oricărei arte: elemente geometrice și cubice care formează ultima obiectivare posibilă.
Corpurile simple cubice: cubul, sfera, cilindrul, prisma, piramida, elemente pur compoziționale sunt elementele de bază ale oricărei architecturi.
Faptul că natura arhitecturii însăși este volum în spațiu, constrânge la o claritate formală. Arhitectura își are originea în geometrie".
S-a înțeles în fine azi că arhitectura este prin excelență arta socială și că individualismul în arhitectură este cel mai mare pericol.
Arhitectura a înflorit numai în acele vremi când ideea de concepție a celei mai simple orfevrării, ca și a celui mai simplu monument se oglindește același spirit bazat pe valori funcționale crescute și de acord acceptate în timp și loc.
După un secol de încercări sterile și în ciuda istoricismului eclectic, se arată astăzi în Occidentul Europei o mișcare de arhitectură, care întronează un nou simț al materialelor, mai sincer, mai viu, care după credința noastră se va dezvolta în timp, în adevăratul stil crescut din spiritul și economia vieții noastre.

Contimporanul, nr. 53-54, februarie 1925, pp. 3-4

Constructivism și arhitectură

Constructivismul este arta "abstractă", care, crescută dintr-un simț optimist al vieții, purifică arta de orice urme de romantism, fiind expresia cea mai violentă a dorului de construcție al vremii noastre (Epocile marilor stiluri se caracterizează printr-un asemenea dor de a clădi).
La început constructivismul avusese o atitudine diletantă pentru mașinismul zilelor noastre. Acest lucru a fost învins prin ridicolul situației, căci el nu reprezenta decât un nou romantism.
Cu ocazia expoziției internaționale a technicei teatra-

shape representing its function.
Finally it has been understood that architecture could not be the art of drawing facades and nudes since its problem lies with the art of spatial correspondences, of balanced relations through volumes, of proportions and rhythm built only by the organic rules of sensitivity and geometry.
Today's problems are different from as yesterday's.
Plants, Garden-Cities, Low-price Houses and Skyscrapers need an authentic conception. To impose the dead styles on them is monstrous and proves impotence. All the essential values of architecture should be reconsidered: the *interior*, the only purpose of building process, *urbanism*, the social purpose of architecture and *aesthetics*, understood in the functionalist-utilitarian sense of the building.
A young German architect, Hilbersheimer explains today's architecture problem under these terms:
"Architecture, as any other discipline, faces the necessity to elucidate the means that make its basis and its own nature.
At this point painting has guided it by recalling the basic elements pertaining to any art: the cubic and geometric elements that create the ultimate objectification.
The simple cubic bodies, such as the cube, the sphere, the cylinder, the prism, and the pyramid, mere compositional elements, are the basic ones in any kind of architecture.
The very nature of architecture, which is volume in space, imposes a formal clarity. Architecture originates in geometry."
It has been finally understood that architecture is a social art par excellence and thus individualism in architecture is the greatest danger of all.
Architecture could only thrive during those times when the most unsophisticated goldsmith's work and the most unsophisticated monument reflected the same spirit based on developed and commonly accepted functional values in place and time.
After a century of sterile pursuits and despite the eclectic historicism, a movement in architecture is emerging in Western Europe that enthrones a new, far more vivid and genuine sense of the materials; we do believe that it will grow into a true style developed out of the spirit and economy of our life.

Contimporanul, no. 53-54, February 1925, p. 3-4

Constructivism and Architecture

Constructivism is the "abstract" art that, stemming from an optimistic view on life, purges any romantic leftovers from art, being the most violent urge in today's construction field. (The epochs of great styles are characterized by an irrepressible impulse to build).
Initially, constructivism showed a dilettantish attitude towards today's machinism. It could be only overcome by sensing the ridiculous hypostasis of what it really meant: a new romanticism.

de din Viena, Maurice Casteels a scris următoarele: "Et je me permet de rire parfois des déformations sentimentales de quelques-uns lorsqu'ils veulent à tout prix de l'extase immobile. Plus d'icones ! Plus de fetiches ! Nous sommes libérés ! crient-ils. Et ils décalquent une epure qu'ils ne savent pas lire ou mettent une bielle sous globe pour voir l'effet. Si vraiment la machine vous interesse, Messieurs, s'il est vrai qu'elle excite votre lyrisme, empoignez là, soyez mécano, pour de bon, soyez ingenieur, constructeur ou marchand ou recordman, commandez à la machine ou laissez-vous mutiler par elle et alors, si vous l'aimez encore, si vous n'etes pas un imbecile peut-etre, ferrez-vous de l'art mécanique. Mais s'illusionner au point de croire que le mot et l'élément suffisent, c'est vouloir s'enivrer avec de l'eau".

Constructivismul, ale cărui origini se găsesc în începutul artei abstracte (Radikale Künstler - Zürich), s-a dezvoltat mai ales în Rusia și Polonia (Malevitch, Lisitzky, Tatlin, Puni), unde câmpul de experimentare a creatorilor de artă aplicată oferea cele mai multe posibilități. Dorul acestor artiști de a colabora în viață (artistul n-a cunoscut niciodată o vreme mai precară decât a noastră) s-a exprimat cel mai elocvent în formula lor "*suprematistă* ", care se pierde într-un complet neant formal pentru a pune numai problema materialului.

Niciodată atât cât astăzi n-a existat o concepție mai asemănătoare de a realiza între artele plastice și arhitectură. A ritma, a compune în abstract, creind raporturi de linii, suprafețe, volume prin cifre geometrice și culoare apoi a le transpune într-o realitate nouă plăsmuind materialul viu după legile sensibilității organice, iată ce aduce artele plastice în calea unei strânse și fecunde contopiri cu arhitectura renăscută. Prima manifestare a fost relieful abstract, care cerea să facă parte dintr-un perete, mai târziu Lisitzky a încercat să realizeze obiectul (Proun) ca standard de corp pur estetic pentru a clarifica raporturi de volume și materiale. (Problemă de pură arhitectură). Apoi cu sensibilitatea cea mai curată, cu evlavia cea mai intensă au început să compue din lemn, piatră, fier, construcțiuni pure, adevărate evaziuni din domeniul senzual al artelor plastice, clădind numai după legile organice, funcția emotivităților moderne.

Sensibilitatea nouă învinge romantismul mașinei, recunoscând incompatibilitatea între ea și geometrie, fiind unicul generator de artă. (Fierens).

Afară de problemele sensibilității, constructivismul pătruns de metodele și mijloacele moderne, realizează astăzi ubiquitatea printr-o organizație spirituală internațională. Germanul Hans Richter, la primul Congres al constructiviștilor, din Dusseldorf, încă în anul 1922, în numele grupărilor de artă nouă din Elveția (Baumann), Scandinavia (Eggeling), România (M. Iancu) și Germania formula următoarele:

"*Am ajuns la realitatea unei probleme obiective de artă trecând peste problemele individuale. Această problemă duce la altceva decât a căuta a face un tablou*

On the occasion of the international exhibition of theatre technical equipment in Vienna, Maurice Casteels wrote the following: "Et je me permet de rire parfois des déformations sentimentales de quelques-uns lorsqu'ils veulent à tout prix de l'extase immobile. Plus d'icones! Plus de fetiches! Nous sommes libérés! crient-ils. Et ils décalquent une epure qu'ils ne savent pas lire ou mettent une bielle sous globe pour voir l'effet. Si vraiment la machine vous interesse, Messieurs, s'il est vrai qu'elle excite votre lyrisme, empoignez là, soyez mécano, pour de bon, soyez ingenieur, constructeur ou marchand ou recordman, commandez à la machine ou laissez-vous mutiler par elle et alors, si vous l'aimez encore, si vous n'etes pas un imbecile peut-etre, ferrez vous de l'art mécanique. Mais s'illusionner au point de croire que le mot et l'élément suffisent, c'est vouloir s'enivrer avec de l'eau."

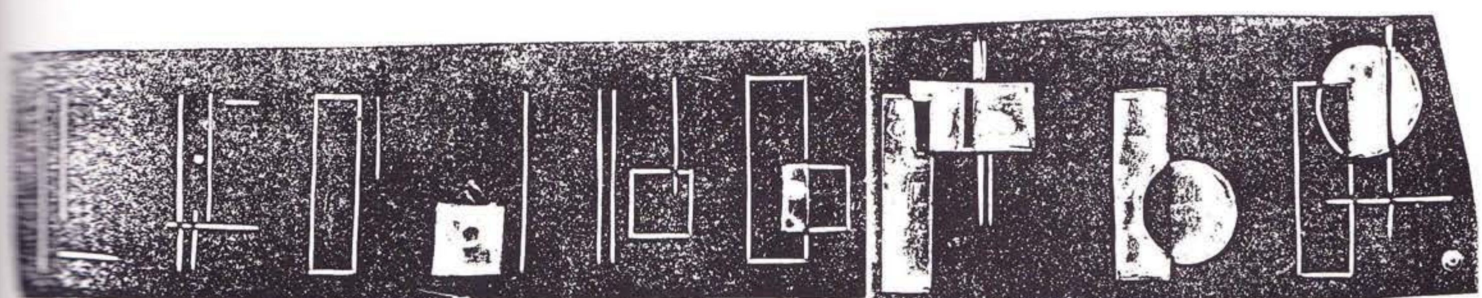
Constructivism, whose roots can be tracked down to the beginnings of abstract art (Radikale Künstler - Zürich), has mainly developed in Russia and Poland (Malevitch, Lisitzky, Tatlin, Puni), where the experimental field of applied art offered a larger choice. These artists' desire to collaborate in matters of life (the artist has never lived in such a precarious time as ours) has been articulated convincingly in their "*supremacist* " formula that sinks in the middle of a formal nowhere, in order to put only the problem of the material.

The similarity of conception between architecture and fine arts has never been obvious. To create on a rhythmical basis, to compose within the abstract frame by generating relations between lines, surfaces, and volumes through geometric numbers and colour and then to transpose them all into a new kind of reality by fabricating the lively material according to the laws of organic sensitivity, here it is how arts contribute to a close and fruitful welding with the rejuvenated architecture. It began with the abstract relief that claimed a place within the wall. Later, Lisitzky attempted to make the object (Proun) as a purely aesthetic standard meant to clarify the relations between volumes and materials. (A pure architectural problem indeed). With their uppermost sensitivity and intense devotion, they began to compose pure constructions in wood, stone, and iron – a true escape from the sensuous realm of arts – building up according to organic laws, the only function of modern emotion.

The new sensitivity overcomes the romanticism of the machine, acknowledging its incompatibility with geometry, being the only originator of art. (Fierens).

Apart from the sensitivity problems, constructivism, permeated with the modern means and methods, is an omnipresent factor due to an international spiritual organization. On the first Congress of the Constructivists (1922) in Düsseldorf, the German artist Hans Richter, on behalf of art groups from Switzerland (Baumann), Scandinavia (Eggeling), Romania (M. Janco) and Germany expressed the following ideas:

"*We have reached the actuality of an objective art problem transcending the individual problems. This pro-*



Marcel Iancu, Alfabet formal, 1924
Marcel Janco, Formal Alphabet, 1924

sau o plastică bună; vrem realitatea. Vrem de comun acord şi realmente să construim, să clădim şi să punem bazele şcoalei noi. Ne punem singuri problemele, casa, spaţiul, suprafaţa, culoarea ş.a. m.d.
Precizăm că arta a sfârşit de a fi un vis ce se pune de-a curmezişul realităţii, un mijloc de a descoperi misterele cosmice; arta este o expresie reală şi generală a energiei creatoare care organizează progresul omenirii.

Contimporanul, nr. 53-54, februarie 1925, pp.10-11

Interiorul

Omul clădeşte cu un singur scop: de a crea interiorul. Şcolile şi academiile au ucis, prin formule, însăşi intenţia, scopul clăditului, căci majoritatea arhitecţilor, armaţi cu diplome, n-au cea mai modestă noţiune despre *interior.*
Pseudo-arhitecţii de azi ştiu să picteze nuduri, să sculpteze ornamente, să aquareleze faţade.
Arhitectura este însă numai şi numai arta de a vedea în spaţiu. Există *spaţiul limitat* de planuri-pereţi: INTERIORUL, iar ca o urmare a interiorului, volumul: EXTERIORUL.
Puterea de creaţie a arhitectului se rezumă în aptitudinea de a vedea spaţial, de a concepe *spaţiul limitat* şi a trage dintr-însul toate consecinţele în volumul exterior.
Interiorul modern proporţionează, după scop, înălţimea şi mărimea încăperilor.
Economia şi utilitarismul au creat necesitatea micilor înălţimi, care prin contrast creează un efect spaţial mai bogat şi dau interiorului o intimitate specifică.
Estetica nouă, simplă ca şi cerinţele igienice, preconizează înlăturarea tapetelor, perdelelor, covoarelor, tablourilor, şi cere pereţi zugrăviţi după scop şi împrejurări.
Interiorul, loc de odihnă, cere claritate. Ochiul vrea dintr-o privire să cuprindă tot spaţiul.
Incăperea modernă cere mobilă mică, cât de joasă şi puţină. Pereţi şi plafoane unitar tratate.
Ferestrele de lumină şi ventilaţie pot fi aşezate lângă plafon.
Corpurile de lumină artificială vor fi aşezate în locul unde sunt mai utile, fără a se ţine seama de axialitate.
Mobila noastră searbădă şi plină de înflorituri trebuie, prin adăugiri şi invenţii utile şi un maximum de simplificare, să realizeze maximum de confort.
In arta nouă, utilitatea, scopul, va dicta ultima formă, care va fi frumoasă cu prisosinţă.

Contimporanul, nr. 57-58, aprilie 1925, p.2

Arhitectura de planşetă

In secolul rigid şi sobru al betonului armat, roca artificială de înzecită tărie, domneşte încă concepţia meschină a podoabelor şi ornamentelor. Cel din

blem means a lot more than making a good painting and a work of art ; we demand the real thing. We all agree and want to build, to build and lie the foundations of the new school. We alone pose our own problems which are: home, space, surface, colour, a.s.o.
We'd like to make clear that art is no longer a dream set against reality, a means to find out cosmic mysteries; art is a real and general expression of a creative energy that alone organizes the progress of humanity".

Contimporanul , no. 53-54, February 1925, p.10-11

The interior

Whenever he builds, man has just one goal: to create the interior space.
The frozen formulae of schools and academies killed the very intention and goal of the building activity, since most of the architects, showing off their diplomas, do not have the slightest idea of what the *interior* really means.
Today's pseudo architects can paint nudes, sculpt ornaments, and draw facades in the aquarelle technique.
Architecture is exclusively the art to see in space. There is the *limited space by plane-surfaces*: THE INTERIOR and its effect is the volume: THE EXTERIOR.
The architect's power of creation only involves his ability to perceive spatially, to create *the limited space* and use all its potential effects in the exterior volume.
Modern interior accommodates, according to architect's goal, the height and size of rooms.
Economy and utilitarianism led to smaller heights which, by way of contrast, triggered off an even richer spatial effect that rendered a specific intimacy to the interior.
New aesthetics, as elementary as any hygienic needs, recommends that wall-paper, curtains, carpets and paintings be removed; it demands instead painted walls according to the given context and purpose.
The interior, as a place for rest, needs clarity. The eye wishes to embrace the entire space at once.
The modern room needs only low, small-sized furniture; walls and ceilings uniformly treated.
The openings for light and ventilation can be placed close to the ceiling.
The lighting appliances can be placed disregarding the axiality constraint, wherever they are needed.
Our lifeless and overdecorated furniture should offer maximum of comfort by useful additions, inventions and oversimplification.
Within new art, the criteria of purpose and utilization will dictate the ultimate form, therefore, an overwhelmingly beautiful one.

Contimporanul , no. 57-58, April 1925, p.2

Drawing board Architecture

In the stiff and sober age of reinforced concrete, where the artificial rock is ten times stronger, the cheap idea of decoration and ornament is still dominant. The remotest

fiecare metru pătrat de zid e învelit într-o întreagă faună și floră de ipsos. Singura vinovată e planșeta. O denunț! Aruncați-o în foc!
Arhitectura, arta prin excelență a spațiului, a devenit azi o scamatorie de desenatori miniaturiști, aquareliști și perspectiviști. Ca orice artă, sau mai mult decât oricare, ea trăiește dintr-un imbold, dintr-o bucurie constructivă, năzuință socială colectivă, în plin acord sau născută din însusi spiritul, cerințele practice și o sensibilitate specifică vremii.
În timp ce afară viața vuiește de germinații noi, arhitecții înfrățiți până la idolatrie cu planșeta, s-au baricadat în ateliere și scoli belleartiste, copiind cu febrilitate după albume și dicționare, stiluri perimate.
Arhitectura, arta volumelor în spațiu, nu se rezumă la rânduirea simetrică a liniilor pe hârtie sau umplerea fațadelor. Chezășia arhitecturii este bucuria materialului, a realizării și nu ornamentației de planșetă.
Azi se ridică o artă nouă, încă fără nume, încă în naștere, dar care pornind de la "interior", nu pune casa ca o problemă decorativă, ci ca una de expresie a vieții, corespunzătoare nevoilor de standard și utilitate.
Cel dintâi adevăr în arhitectură e volumul; cel de al doilea e materialul. Cine face arhitectură pe hârtie, nu cunoaște nici pe unul, nici pe celălalt. *Ardeți planșetele și faceți modele*, este lozinca arhitecturii de mâine.

Contimporanul, nr. 60, septembrie 1925, p. 6-7

Arhitecura de mâine

Pericolul care amenință de a șterge arhitectura dintre artele vii care înlăturat prin imboldul novator al plasticii moderne.
Istoricismul estetizant de ieri face loc unui raționalism viril împins de o cuceritoare dragoste pentru noua rațiune de viață: industrializarea.
Toată producția de azi trece de drept mașinii și problema industrializării construcției nu este una din cele mai simple și neânsemnate probleme economice din lume. Mașina luptă în tot locul cu "manopera" scumpă și proastă.
S-au pus jaloane și realizat experiențe de mare însemnătate întru reducerea costului unei locuințe prin economia de timp și manoperă în montajul lor. Zeci de materiale noi luptă să înlocuiască argila arsă: casele din plăci de ipsos, din pereți de azbest sau din plăci de ciment sunt peste tot cunoscute și experimentate.
Casele construite din tablă de fier de curând experimentată în Anglia au dat loc unei industrii cu totul noi și sunt azi cele mai ieftine, cele mai rapid montate și sănătoase de locuit.
Acest nou orizont creat construcției a fost deschis de estetica simplificatoare a utilitarismului care cere "Standardizarea".

spot on the wall is enveloped in true plaster fauna and flora. The only one to blame is the drawing board. I denounce it ! Throw it away into the fire!
Architecture, preeminently an art of space, has become a juggler's trick of those who engross themselves in drawing miniatures, aquarelles, and perspectives. Just like any other art, and even more than any, it feeds on its own impulse, its constructive joyfulness, a social collective aspiration thoroughly tuned to or born out of the spirit, practical needs, and the specific sensitivity of its own time.
While outside there is life filled with roars of newly sprouting germs, the architects idolatrously wedded to their drawing boards barricade themselves in their studios and Beaux-Arts schools, frantically copying obsolete styles from albums and dictionaries.
Architecture, an art of volumes in space, does not confine to the symmetrical order of lines drawn on paper and to skillfully cover up facades for their own sake. It is not the drawing board decoration but the joy of the material and the accomplishment itself that warrant genuine architecture.
A new art is emerging today, yet nameless, yet in travail. It no longer considers decoration crucial for house architecture, but starts from the "interior" as an expression of life consistent with the needs of standard and utility .
The first truth in architecture is volume; the second one is the material. He who does architecture on paper has hardly any chance to know either the first or the second one. *Burn your drawing boards and build up models* – this is tomorrow's password in architecture.

Contimporanul , no. 60, September 1925, p. 6-7

Tomorrow's Architecture

The danger that could have wiped off architecture from among the living arts was removed due to the innovating impulse of modern art.
Yesterday's historicism, turned into obsolate aesthetics, makes room for virile rationalism urged by an all-embracing love for the new reason of living: industrialization.
Today's production rightfully belongs to the machine and the construction industrialization issue is not in the least a simple and minor economical problem in the world. Everywhere the machine fights the vicious and expensive "handicraft".
Landmarks have been placed in, and extremely important experiments have been achieved to decrease the house cost by reducing time and labour in the assembling process. Tens and tens of new building materials are fighting to eliminate the burned brick; all over the world plaster panel houses with asbestos walls or cement panels are known and tested out.
The recently tested iron sheet houses in England opened way for an entirely new industry and now they are the cheapest, the easiest to assemble and the healthiest to live in.
This new horizon in building has been opened by the simplifying utilitarian aesthetics that advocates



Marcel Iancu, Constructie, 1924
Marcel Janco, Construction, 1924



Marcel Iancu, Constructie, 1925
Marcel Janco, Construction, 1925

Vorbesc aici de bună seamă de probleme de arhitectură străine, căci noi întâlnim la tot pasul "betonul armat" ca o supremă probă de progres. Aiurea betonul armat a fost aproape complet părăsit fiind prea scump și prea puțin rapid.

Contimporanul, nr. 61, octombrie 1925, p. 6

Expoziția Werkbund: Die Wohnung

Intr-un timp relativ scurt, arhitectura modernă a făcut pași gigantici. S-au dezlănțuit forțele constructive ale unei generații ce nu mai putea suferi sugrumarea unei școli inerte și romanțioase.
Primele încercări datează din timpul războiului. Datorită cubismului în arhitectură, avem azi o estetică nouă, o lume de realizări: Belgia, Olanda, Germania.
Acei ce au înțeles să reînceapă un meșteșug pierdut, să-l refacă din necesitățile vremei în care trăim, să-și subordoneze poftele estetizante și eclectice unui funcționalism real, au pus fundamentul stilului nou.
In toate colțurile lumei avem azi câte o grupare care luptă și în arhitectură pentru purismul nou și ideologia funcționalisto-constructivistă.
A strânge, a unifica aceste eforturi, este problema de mâine. *Iată ce și-a propus Germania cu expoziția internațională de construcție, anunțată la Stuttgart pentru anul 1927.* Arhitectura de mâine, am spus-o mereu, merge spre industrializare. Mașina va produce case mai salubre, mai confortabile, mai eftine, mai simple și mai frumoase decât cele ce s-au realizat până azi, prin eforturi individuale moderniste. Nimeni nu va putea stăvili cucerirea vieții de către mașina modernă.
Expoziția Werkbund va fi ultimul cuvânt al industrializării în domeniul construcției. Ea va deschide orizontul și directiva arhitecturei de mâine.
Ea va da măsura în care mecanica poate pătrunde în viața individualistă a omului.
Extrem de oportună, această expoziție va uni eforturi răzlețe creind elementele tipizării, creind și acele case tip confecționate în fabrici, montabile în fer, lemn sau asbest. Merit al Germaniei cercetătoare și neobosite, desbărată de junkerism. Chezășia succesului mondial ce îl va suporta *Werkbund*-ul cu expoziția "*Locuinței* " este numele inspiratorului și conducătorului ei: MIES VAN DER ROHE este desigur astăzi cel mai însemnat reprezentant al ultimei generații moderniste. Colaborator al grupării G, azi al doilea president al *Werkbund*-ului german, a știut să-și asigure colaborarea tuturor fruntașilor arhitecturei moderne.
Expoziția din Stuttgart nu va mai fi deci o serie de standuri comerciale unde oricine va putea expune, ci se vor vedea la o laltă eforturile moderniste la care lucrează de acum, J.P. Oud - Stamm (Olanda), Corbusier (Elveția), Frank (Austria), Behrens, Döcker, Gropius, Hilbersheimer, Mies van der Rohe, Poelzig,

"Standardization".
Certainly, I am referring to foreign architecture problems since here we stumble against "reinforced concrete" all over, as if it were the supreme proof of progress. Anywhere else reinforced concrete was completely left behind because it was too expensive and difficult to handle.

Contimporanul, no. 61, October 1925, p.6

Werkbund Exhibition: Die Wohnung

Within quite a short while, modern architecture stepped ahead tremendously. The constructive forces of a generation, that could no longer take the sweetish sentimentality of a lifeless school, were let loose.
Their first attempts manifested during the World War I. Due to cubism in architecture, today we have the new aesthetics and a world of achievements in Belgium, Holland, and Germany .
The basis of the new style was set by those who picked up again the forgotten craft and made efforts to adapt it to the necessities of our time and then subordinate their aesthetic and eclectic appetites to real functionalism.
In the remotest ends of the world there is at least one group fighting for the new purism and functionalist-constructivist ideology in architecture.
It is tomorrow's duty to gather and unite these efforts. *Here is what Germany intended when it set up the international construction exhibition, announced for 1927 in Stuttgart.* I kept on saying that tomorrow's architecture moves towards industrialization. The machine is likely to produce healthier, more comfortable, cheaper, more unsophisticated, and by far, more beautiful homes than those issued from modernist individual efforts. No one will ever stop modern machine from its march to conquer life.
The *Werkbund* exhibition is likely to be a breakthrough of industrialization in the realm of building. It will set the horizon and tomorrow's direction in architecture wide open.
It will measure the extent of mechanization can invade man's private life.
This timely exhibition will bring together isolated efforts thus creating elements of typified design, standard houses manufactured in factories, ready to be assembled in iron, wood, or asbestos. We should praise the hard-working and studious Germany, stripped of the Junker spirit. The world success of the *Werkbund* "*Dwelling*" exhibition is assured by the name of its inspiring and leading personality, MIES VAN DER ROHE, the most prominent representative of the latest modernist generation. As collaborator of the *G* group and second president of the German *Werkbund*, he managed to ensure the participation of the leading personalities of modern architecture.
The Stuttgart exhibition will no longer contain a series of commercial stalls for anyone to display whatever he

Rading, Scharoun, Schneck, B. Taut, M. Taut etc. etc.

Contimporanul, nr. 72, ianuarie 1927, p.7

Arhitectura

Oricât de izolați și indiferenți trăim noi în orașe improvizate nu ne poate scăpa actualitatea covârșitoare a unei arhitecturi într-adevăr nouă.

Izbânda ideilor ce cresc o putem cu preciziune urmări prin efectele lor materiale.

În ultimii 10 ani s-a urnit mai mult decât în 10 decenii anterioare toată așezarea cunoașterii arhitectonice în Europa. Au fost necesare ereziile *eclectice, neogotice, baroc-compozit*, toate fanteziile oportuniste, jugendstil, *secession, neoclasic*, ca să pricepem noua îndrumare.

Cei ce s-au așezat dincolo de "estetica pură" de formă seacă artistico-culturală, dincolo de tranziția uzată au fost călăuzele începuturilor.

Artele plastice novatoare au deparazitat arhitectura; aspectul modern al vieții care inspiră în general arta nouă a dat expresiunea socială și arhitecturii.

Arhitectura modernă are obârșia formei sale în satisfacerea strictă a cerințelor de confort, economie și igienă nouă. Năzuințele estetice ale omului nou se găsesc în rezultatele desăvârșite ale Tecnicei și se exprimă liber în forma trenului, automobilelor, a transatlanticelor sau a unei mașini.

Stilul nou se face numai din coordonarea eforturilor individuale. Arta va limpezi obiectul arhitectonic către forma colectivă și universală. Calea este deschisă.

Progresul ideii moderne îl putem urmări în succesiunea aproape neîntreruptă de manifestări de arhitectură din ultimii ani.

1. Expoziția *artelor decorative* de la Paris a pus problema cu sfiala începuturilor. Desigur, altfel decât pe calea ornamentației se putea experimenta gândul viu al raționalismului nou, gândul înrâurit de realitate.

2. Am anunțat anul trecut evenimentul expoziției de arhitectură de la *Stuttgart* care strânsese la o laltă opera celor mai buni arhitecți tineri din Europa. Operă puternică de jaloane: orientare technică și estetică.

Pentru prima dată reiese clară și atotcuprinzătoare opera îndrumătorului isteț: a lui Le Corbusier.

3. După aceea am văzut expoziția de proecte și modele de arhitectură nouă din Varșovia unde a predominat conducerea ideii puriste rusești cu acel gust de uzină proletară în orice casă sau palat urban.

4. În fine în anul acesta trebue să notăm cu satisfacție expoziția de arhitectură nouă din Brno. Un mănunchi des de câtiva arhitecți tineri cehoslovaci au reușit să înfăptuiască această minune ce este expoziția vecinilor noștri.

Printre cele mai frumoase cităm casele lui Bohoslav Fuchs, Stepanek Jaroslav Grunt, Prof. J. Kroha, H. Foltyn și Miroslav Putna.

Cine socoate credința și sacrificiile necesare înfăptui-

wants; on the contrary, it will show the common modernist efforts at work: the pursuits of J. P. Oud, Stamm (Holland), Corbusier (Switzerland), Frank (Austria), Behrens, Döcker, Gropius, Hilbersheimer, Mies van der Rohe, Poelzig, Rading, Scharoun, Schneck, B. Taut, M. Taut, etc., etc.

Contimporanul, no. 72, January 1927, p. 7

Architecture

Isolated and careless as we live in our improvised cities, we cannot fail to notice the overwhelming presentness of the truly new architecture.

We can clearly see the triumph of the developing ideas in their material outcomes.

During the last ten years the whole basis of architectural knowledge in Europe was set to move more rapidly than in the previous ten decades. All sorts of *eclectic, neo-gothic, composite-baroque* heresies, all kinds of untimely fantasies, such as *jugendstil, secession, neo-classical styles* had to happen for us to better grasp the new lesson.

The guides for the new start were those who set themselves beyond *"pure aesthetics"*, a barren cultural and artistic form, and beyond obsolete transition.

The innovating arts have disinfested architecture; the modern face of life generally inspiring the new art succeeded in rendering a social expression to architecture.

Modern architecture grew out of the new economic, comfort, and hygiene requirements. New man's aesthetic aspirations can be identified in the exquisite outcomes of Technique, FREELY EXPRESSED in the overall shape of the train, car, ocean liner, as well as in any machine.

The new style can be accomplished only by coordinating the individual efforts. Art will clearly direct the architectural object towards an universal and objective form. The way lies wide open.

We can follow the progress of the modern idea in the almost unbroken succession of architectural events over the last few years.

1. The exhibition of decorative art in Paris could only rise this problem timidly. Surely, the lively thinking of rationalism, that kind of thought influenced by reality, could have been better tested than by way of ornamentation.

2. Last year we announced about the architectural event occasioned by the *Stuttgart* exhibition that displayed the works of the best young architects in Europe. A powerful work that set true landmarks: the technical and aesthetical direction.

For the first time, though, the work of that clever guide, Le Corbusier, came out clearly and comprehensively.

3. Then we witnessed the new architecture project and model exhibition in Warsaw, where that Russian purist idea with its flavour of proletarian factory, traceable in each city house or urban palace unmistakably

rii acestor manifestări necunoscute până în zilele noastre în arhitectură va înțelege că e vorba de o adevărată renaștere artistică europeană.

Contimporanul, nr. 78, ianuarie, 1929, p. 39.

Le Corbusier

Le Corbusier este creatorul, făuritorul care a știut trage consecințele toate cari derivă din rațiunea artei nouă. Din haosul experimentelor constructive el a distilat gândirea rece, a formulat și realizat fundamentul, poate chiar esența ei.
Pe când revoluționarii germani în frunte cu Gropius se chinuiau să destăinuiască lumii o arhitectură nouă care încerca înfățișarea funcțiunei în plan și fețe, o arhitectură exprimând în totul conținutul, așa încât ne dă case sferice sau încăperi cu un plan șerpuitor, Le Corbusier publica în l'Esprit Nouveau, indicând drumul raționalismului constructiv, preconizând adaptarea totală la technica și economia timpului prin standardizare, prin industrializare și obiectivarea formei.
In timp ce J.P.Oud sub tutela americanizantă a lui Wright proecta case cari erau adevărate sculpturi încărcate și neconstructive, Le Corbusier executa casa lui Ozenfant în rue Reille la Paris cu acel șed peste atelierul pictorului ca unică podoabă. Era prima casă de locuit care exprima cu brutală sinceritate tendința robustă și mare a lui Le Corbusier.
Valoarea lui Le Corbusier constă înainte de toate în a fi dat viață sforțărilor nelămurite, în a fi formulat cu o logică lucidă esența esteticei moderne în raport cu o locuință. Armonizând nevoile urbaniste, industriale și economia noastră, a creiat exemplul felului modern de trai, organizând pe baze noi tipul casei de mâine: Camerile de serviciu la parter, cele de dormit la primul etaj, iar la al 2-lea cele de locuit eșind spre terase cari ocupă și învelitoarea casei, recuperând astfel spațiul grădinilor pierdute în orașele mari.
Le Corbusier este acela care ne-a convins prin linia simplității impersonale, industriale, de cele ce va deveni arhitectura viitoare. Pe urmele cercetărilor sale lucide a pășit întreaga Europă de la modernismul decorativ neo-plastician și până la barocul spaniol din zi în zi spre linia viabilă utilitară și frumoasă a lui Corbusier.
Le Corbusier este un profet.

Contimporanul, nr.80, martie 1929, p. 3

Arhitectura socială

Datele reformei arhitecturii sunt însăși aspectele vieții sociale. Timpul extremei constrângeri și a fracționalizării se oglindește în noile principii. Muncitorii intelectuali și manuali trăiesc sacrificiul individului pentru totalitate.
Mașina ridicată de forța de divinitate prin legea efortului minim face din casa viitorului "mașina de locuit".

prevailed.
4. Finally, we are delighted to remark the new architecture exhibition in Brno this year. A handful of strong-willed young Czechoslovak architects succeeded in setting up this marvelous thing: our neighbours' exhibition.
We'd like to mention some handsome houses belonging to Bohoslav Fuchs, Stepanek Jaroslav Grunt, Prof. J. Kroha, H. Foltyn and Miroslav Putna.
He who believes in the amount of sacrifice and [illegible] that support such manifestations, unknown in architecture so far, will certainly understand that a true European artistic revival is at stake.

Contimporanul, no. 78, January 1929, p. 39

Le Corbusier

Le Corbusier is the mastermind, the craftsman who fully drew on the effects deriving from the reason of the new art. Out of the chaotic building experiments he was able to extract that type of cold thinking and formulated and achieved its basis, maybe its essence.
While the German revolutionaries headed by Gropius were working hard to reveal the ways of new architecture to the world, that kind of architecture that attempted to represent the function in plan and elevations, an architecture that expressed its core comprehensively, therefore resulting in spherical houses or winding rooms, Le Corbusier published articles in L'Esprit Nouveau, showing the direction of constructive rationalism, proposing the total adjustment to the technique and economy of our age by standardization, industrialization, and form objectification.
While J.P.Oud, in an American-like manner, under Wright's tutelage, was drawing houses sculpted like statues, lacking any constructive character, Le Corbusier executed Ozenfant's house in Rue Reille in Paris, whose only ornament was its shed above the painter's studio. It was the first house to straightforwardly express Le Corbusier's robust and comprehensive direction.
Le Corbusier's value lies essentially in his power to bring forth to life the ungraspable pains, to logically articulate the essence of modern aesthetics applied to the dwelling. By tuning the urban and industrial needs to our economy he has set the example of our own modern way of living and organized tomorrow's dwelling on new principles. He has located the service rooms on the ground floor, the bedrooms on the first floor, and on the upper floor the living rooms opening onto terraces, topping the house; thus he has made up for the green spaces that ceased to exist in big cities.
Through the impersonal, industrial line, Le Corbusier has persuaded us to carefully observe what future architecture is likely to become. The whole Europe, from the modernist decorative neo-plasticism to the Spanish baroque steadily followed his [illegible] research, and referred to Le Corbusier's actual [illegible]

Sub semnul umilinței individuale și a "efortului minim" se desfășoară azi noua estetică.
Altădată arhitectura fusese arta fațadelor, a palatelor, o artă mai mult festivă decât utilă. Renașterea făcuse chiar din arhitectură o adevărată artă grafică, decorativă, cum nu mai fusese niciodată și suprema înfigurare de a orna, de a împodobi, ucisese structura însăși a acestei mari arte. De 2 secole s-a încercat mereu reeditarea acestei arhitecturi de floricele și această criză a durat până în zilele noastre când mecanismul vieții a modificat structura însăși a simțirii noastre.
Optimismul artistic al generației tinere a readus efortul arhitectonic spre obârsie: Suprafețe, Volum, Materie și Spațiu.
Niciodată cântecul geometriei nu a stăpânit mai intens și magnific simțirea omului.
Niciodată nu s-a întrebuințat mai sensibil minunea materialelor pure.
Niciodată splendoarea nudității unui plan n-a fost mai conștient întrebuințată.
În rezumat, vom putea afirma că arhitectura contimporană nu mai poate fi decât anti-decorativă. Frumusețea ei rezidă în jocul de raporturi și volume și nicidecum în mărime și bogăție decorativă.
Unitatea ei rezidă în geometrie, ce tinde spre o continuă simplificare, iar înțelepciunea ei în modestia și expresia vânjoasă a materialului.

Contimporanul, nr. 93-95, 1930, p. 10

Futurismul nostru

După Ruskin leșinul artei ar fi cuprins lumea toată dacă Marinetti n-ar fi ucis tristețea.
El opunea **regretelor, lamentaåiilor, melancoliei æi desnădejdei, optimismul æi prezentul vieåii** creând cu elemente vii arta futuristă. Falanga revoluționară a pornit atunci o luptă nobilă și generoasă care a liberat simțirea și verbul omului modern.
Futurismul a așezat în locul de frunte curagiul și dreptul netăgăduit al tinereței.
Futurismul a desrobit arta din biblioteci și muzee. Futurismul a făcut din artă-acțiune un nerv nou, un stimulent al vieții.
Futurismul dezvălue valoarea creației, a ineditului, a senzației și expresiei nouă în artă.
Futurismul afirmă de acum arta drept călăuza vieții și artistul preluând răspunderea fericirei umane.

Futurismul nostru are aspecte proprii: Noi n-am publicat manifeste fiindcă nu se citesc.
Noi n-am avut lupte de stradă fiindcă toată lumea e modernistă.
Noi n-am adus poezia în stradă fiindcă trăim un ritm întârziat.
Frondă noastră n-a depășit vreodată ironia și subversiul.
Noi ne-am permis luxul exuberanței, al temperian and beautiful line.
Le Corbusier is a prophet.

Contimporanul, no. 80, March 1929, p. 3

Social Architecture

In architecture, the data of reform are the facets of social life itself. The time of extreme constraint and division reflects itself in the new principles. The intellectual and manual workers experience the sacrifice of the individual for the collectivity.
The machine, "some" god of the minimal effort, will make the house of the future a "machine for living".
Today new aesthetics develops under the sign of "minimal effort" and individual humbleness.
Once architecture was the art of facades, of palaces, which were more festive than useful. The Renaissance even turned architecture into a truly graphic and decorative art which it had never been before thus killing its very nature of this art through an ardent zeal to adorn and decorate. Over the last 2 centuries there were several attempts to repeat this sort of flowery architecture; the crisis lasted until now when the mechanism of life altered the structure of our senses.
The artistic optimism of the younger generation has tied the architectonic effort back to its roots: Surface, Volume, Matter, and Space.
The melody of geometry has never ever caught man's feelings so deeply and gloriously.
Never has the enchantment of pure materials been used so sensitively.
There has never been such an awareness as to the use of the dazzling nakedness of a plan.
To sum up, we maintain that contemporary architecture can only be anti-decorative. It owes its beauty only to the interplay of volumes and relations and by no means to decorative magnitude and richness.
It owes its unity to that geometry that tends to simplifym, while the proof of its wisdom lies in its modesty and the sturdy expression of its material.

Contimporanul , no. 93-95, 1930, p.10

Our own futurism

After Ruskin, the lethargy of art would have overwhelmed the entire world if it hadn't been for Marinetti to end this agony.
To all sorts of **regrets, laments, despondency, and despair** he opposed the **optimism and presentness of living** thus creating futurist art with lively elements. Then the revolutionary squadron started the noble and generous battle that freed modern man's feelings and verb.
Futurism has set a great store on the courage and the undeniable right of the young age.
Futurism has chased art away from libraries and museums. Futurism has urged art into action, a true incentive for life.

ramentelor libere, al sincerității pentru a nu ne perde ținuta.
Noi n-am dat frâu liber revoltei fiindcă suntem crescuți la școala sceptică.
Noi n-am profesat deschis iubirea verbului, iubirea formei fiindcă e "rușinos" să-ți destăinuești simțirea.
Noi n-am cunoscut bucuria victoriei căci suntem înconjurați mereu de aceeași admirație "**mută**".
Noi nu ne adorăm idolii fiindcă sunt "adorați" de toți detractorii noștri.
Noi nu facem nici o profesiune de credință fiindcă fugim de "**ridicol**". La noi e "rușinos" să crezi ceva: atitudine intectuală. Totuși futurismul a fost școala noastră. El ne-a animat cu putere de simbol ca toate avantgărzile. La isvorul ideilor sale am crescut, am oțelit elanul nostru.
Futurismul creator, optimist, iconoclast este futurismul nostru.

Facla, nr.358 din 19 mai 1930, p. 4

Scrisoare (către G.M.Cantacuzino)

Stimate Dle Cantacuzino,

Dacă aș fi răspuns la scrisoarea d-tale publicată aci, acum câteva luni, răspunsul meu ar fi păcătuit.
Intre timp și în mare grabă a evoluat arhitectura la noi. Cavalerii șchiopi au sosit din toate colțurile la praznicul profitului. S-au costumat "planuri" și fațade. Sarabanda "goală" e în rut pentru adorația vițelului de aur.
Totuși n-a precedat nici o evoluție, nici o revoltă n-a sguduit temeliile vechi.
Cine a propăvăduit neauzit, pentru realizarea nouă estetică ? Cum se explică faptul că însăși școala și oficialitatea a început să ia parte la elanul modern ? Cum au devenit dintr-o dată nebuniile "cubiste" de eri adevărate idealuri de frumusețe, un fel de "locuri comune" chiar ? Cine a convins autoritățile să renunțe la renta ce le-o oferea tradiția și să accepte chiar casele fără zorzoane și cornișe ?
Să fie oare puterea explozivă și neașteptată nevoia de adaptare la cerințele confortului și ale economiei? Cine a vrăjit mintea atâtor maeștri care găseau elanul creației numai și numai în praful ruginit al "stilului național"?
Să fie o putere subconștientă care a netezit disonanțele și care a îndreptat atenția și aprobarea unanimă către fenomenul atât de disputat al artei nouă formulată în:
"A murit cubismul?"
Ce s-a întâmplat?
Nimic. Desigur că nimic din toate astea. Comerțul cu ideile moderne s-a născut la noi prin fraudă.
Prin fraudă cum se importă ciorapi de mătase. Prin fraudă fiindcă sunt furate după reviste de modă, furate din cinematografe sau automate.

Futurism shows the value of creation and the amount of novelty, sensation and expression contained by the new art.
Futurism promotes art as a guide for life while the artist assumes his responsibility for human happiness.
Our Futurism has its own features: We haven't published any sort of manifestos, since they are never read.
We haven't had any street riots because everybody is a modernist over here.
We haven't brought poetry down in the street because our rhythm of life is slower.
Our opposition has never gone beyond irony and subversion.
We have neither induldged ourselves in exuberant acts of those unrestrained temperaments nor have we spoken overtly for fear we might lose our poise.
We have leashed our revolt because we were instructed at a skeptical school.
We haven't overtly spoken our love for verb, for form, because it is a "shame" to confess your feeling.
We haven't tasted the joy of our victory, because we are systematically surrounded by that type of "**mute**" admiration.
We never worship our leaders because our foes "worship" them too.
We have no profession of faith because we fear the "**ridicule**". We are "ashamed" to trust something: a pure intellectual disposition. However, Futurism was our school. Its symbol has energized everyone, just like any other avant-garde. We have fed on its ideas and strengthened our enthusiasm.
Ours is a creative, optimistic, iconoclastic Futurism.

Facla , no. 358, May 19th 1930, p.4

A letter (to G.M.Cantacuzino)

Dear Mr. Cantacuzino,

Had I answered your letter a few months ago, then my answer would have been a unpardonable error.
Meanwhile, our architecture evolved at a great speed. From far off lands, crippled knights hobbled to the profitable banquet. Facades and "plans" were dressed up for it fancifully. The "naked" saraband has entered into a state of rut to worship the golden calf.
Still there was no evolution in it at all, no rebellion shattered the old foundation.
Who preached the new aesthetics and no one heard him? How come that the school itself and the officials joined the modern enthusiasm?
How come that yesterday's cubist follies have become true ideals of beauty overnight, even "common places"?
Who persuaded the authorities to give up the profitable tradition and accept those houses with no garnishes and cornices whatsoever?
Is it the unexpected, eruptive power and the need to

Stilul "cubist" din "Vogue" sau "Femina". Interiorul de carton din "Fiuma se căsătoreste" patronează, orientează și inspiră arta nouă de la noi.
Din acest succes al "cubismului" aplicat în arhitectură, noi, cei care luptăm de 12 ani la "Contimporanul" ar trebui să ne fălim ?
E atât de ușor să bagatelizăm un gând, o pornire pură. De excepții voi vorbi altădată.
Nici odată nu am crezut în valoarea ideilor popularizate care nu mai posedă nici o virulență, devin sterpe.
În această lume a artei noi, unde valorile sunt încă neclasate, erorile sunt grosolane și aci, mai mult ca oriunde există numai bun sau rău. Arta adevărată sau nimic.
Cei care azi exploatează materialul modern, sunt datori să pătrundă întregul lanț de evoluție. Să cunoască întreg gândul de la plastică până la arhitectură, care a adus orientarea nouă în toate artele.
Să nu uităm că arta cea adevărată nu-i posibilă decât în disciplină. Arta nu rămâne un fenomen individual oricât de personal e artistul. Eforturile n-au valoare dacă nu sunt subordonate și însumate.
Nu știu cum ne situăm, dar încrederea mea se îndreaptă spre generația de mâine care n-a făcut acrobațiile celei de azi.
Al Dumitale,
MARCEL IANCU

Contimporanul, nr. 99, septembrie 1931, p. 6/12/

Arhitectura

Casa modernă este numai aspectul unei noi organizări de viață interioară în strânsă legătură cu urbanismul.
Echilibrul și coordonarea valorilor exterioare și interioare este substanța întregii probleme a arhitecturii noi.
Casa modernă nu mai are deci fațade. Aceasta din urmă fiind subordonată funcțiunii.
Arhitectura folosește azi mijloacele cele mai reduse: materialul sobru până la rustic, forma decurgând din el.
Corbusier a soluționat grupările de locuințe din metropolele nesănătoase printr-o supra-concentrare a lor. Dar le-a situat în mijlocul unor parcuri înflorite, realizând pe aceeași suprafață un număr maxim de locuințe într-un confort ideal și higienic.
Stilul nou s-a format fără să fie uns de vreo oficialitate. Izbânda lui e o dovadă că timpul și-a făurit singur școala și arhitecții săi.
Mobila modernă se caracterizează prin reducerea ei în vederea creerii unui cât mai mare și mai luminos spațiu. Ea tinde spre imobil.
Modern nu înseamnă la modă, la modă putând fi și un lucru nemodern: pene de pălărie.
Pereți fără deschideri exprimă mai bine materialul, dar nu încurajează desenul de planșetă: schematic.
Confortul nou nu plătește nici un tribut bogăției.
Acei ce vor o locuință într-adevăr nouă trebuie să tră-

adjust to comfort and economic requirements that caused it?
Who charmed the spirit of those masters who would only enthuse over the rusty dust of the "national style"?
Is there a subconscious force that softened the disparities and channeled the unanimous attention and consent towards that long debated subject of new art, as it was put in:
"Has cubism passed away?"
What happened?
Nothing. Of course, nothing of this kind. With us trading for modern ideas was born by fraud.
By fraud indeed, just the way silk stockings are being imported. By fraud, since they are stolen from fashionable magazines, from cinemas or automatons.
The "Vogue" or "Femina" "cubist" style. The cardboard interior from "Fiuma is getting married" governs, directs, and inspires new art in our country.
Is there any reason for us to boast with this kind of cubism successfully applied in architecture, we who have been fighting for 12 years at "Contimporanul"?
It's so easy to minimize someone's thought and pure impetus. We shall write about exceptions some other time.
We have no longer trusted those ideas that were made popular, because they have been stripped off their virulence and left barren.
Within the world of new art, where the values haven't been classified yet, there are also gross mistakes more than anywhere else, and things are seen only in black or white. True art or nothing at all.
Those who take advantage of the modern material should also understand its evolution. They should know the entire thought that led to the new direction in every art, from painting to architecture.
Let's remember that true art needs a disciplined framework. Art is never an isolated, individual phenomenon, no matter how exceptional the artist might be. Isolated efforts bear no value at all, unless they are subordinated and summed up.
I don't really know where we stand, but I do trust the next generation that hasn't performed any sort of rope dancing.

Yours,
MARCEL IANCU

Contimporanul, no. 99, September 1931, p. 6 /12/.

Architecture

The modern house is just one facet of the new interior life organization, tightly intertwined with urbanism.
The essence of the whole new architectural problem lies in the balance and coordination of exterior and interior values.
Modern house hasn't got a facade any longer. The latter has been subordinated to function.
Today's architecture makes use of quite limited means:

iască viața redusă în formele aproape ascete de azi. Oricine are voe să facă arhitectură nouă.

Contimporanul, nr. 100, 1931, p. 2

Urbanism nu romantism

Timpul nostru e chemat ca niciunul să înțeleagă, dar mai ales, să realizeze, refacerea din temelie a formelor noi de viață. Vechile tipare nu mai încap în forfoteala și arderea intensă a vieții actuale. Sumedenia de cerințe și nevoi urgente, ritmul funcțiunilor variate sociale, în fine, sănătatea publică și economia au cerut imperios nașterea unui laborator anume de studii orășenești, pentru o mai bună, mai sanitară, mai confortabilă alcătuire în creșterea și întinderea orașelor: Urbanismul. Această nouă artă, coordonează, studiază și armonizează elementele de construcție în masse, care până eri creșteau la voia întâmplărilor, organic și dezordonat și care nu se mai pot înlătura și adera structurii moderne.

Nici odată conștiința omenească nu s-a încumetat să privească problema vastă de spațiu și timp a nașterii, creșterii și morții orașelor, sub atâtea aspecte utilitare sau estetice, economice sau sociale, de confort sau de tehnică, igienice sau de circulație etc. etc.

Cunoaștem începuturi surprinzătoare de un urbanism în secolului al XVII-lea francez și unele fracțiuni de cercetări mai vechi, dar totul se rezuma la încercări de a imprima planului un formalism aproape decorativ și insuficient justificat de ansamblul vieții de care este azi legat urbanismul. Era primul impuls de a cunoaște formele nestăpânite ale creșterii organizate, suprapuse, ale sinuozităților romanțioase de ev mediu.

Nu se clădește un oraș într-un an, nu se ridică un oraș pentru o singură generație. Viața se consumă repede în goana senzațiilor violente și nervoase.

Față de neîncetate cerințe și probleme sociale ce se ridică zi de zi, urbanismul abia începe să-și îndeplinească chemarea.

Oricât de revoluționare se par azi încă orientările abea prevăzute către care se îndreaptă destinul social, arhitectul este chemat să dea pietrei înțelesul ce se desprinde din viața nouă, căci urbanismul este mai degrabă făuritorul viitorului decât al prezentului.

Urbanismul s-a născut în timpul nostru și începe în primul rând cu orașele grădini ale Angliei.

Adevăratele minuni de peisagiu artificial dar romantic, au avut darul să îmbogățească orașele cu parcuri și grădini schimbând aspectul sumbru al centrelor industriale și descongestionând împrejurimile triste ale metropolelor înegrite de fumul muncii prin sinuozitățile și aerul grădinilor.

Apoi Germania a creat, într-un spirit sărac și cu talent redus, orașele muncitorești, care au trecut prin nenumărate crize artistice până la scheme sătești lipsite de orice valoare.

America a ridicat ca prin minune dintr-un an pe altul, orășele întregi, cartiere muncitorești pline de farmecul

the unsophisticated, almost rustic material along with that kind of form that results from utility.

Corbusier's solution to the unhealthy metropolis was to super condense dwellings; however, he placed them inside blooming parks, and so, on the same surface he created a maximum number of houses enjoying an ideal comfortable and hygienic space.

The new style was born and there was no official personality to baptize it.

Its victory shows how time itself has worked and created its own school and architects.

Modern furniture is tailored on a smaller scale to create a larger and brighter space. It is mostly inbuilt.

To be modern has nothing to do with fashion: something quite old-fashioned can stand as fashionable, for instance, the feathers to a hat.

Walls without openings show the material at its best but will never encourage the schematic drawing board design.

Modern comfort pays no tribute to wealth.

Those who want a new dwelling should accept to live on a smaller scale, closer to the almost ascetic forms of today's life.

Whoever wants to practice new architecture can do it all right.

Contimporanul , no. 100, 1931, p. 2

Urbanism, by no means romanticism

Our age is called upon to understand and especially to start from the scratch and build new forms of life. The old patterns cannot fit into the turmoil and intense combustion of present life any longer. The multitude of demands and pressing needs, the rhythm of various social functions, and finally, public health and economy, imperatively called for a laboratory to work on a better, healthier, more comfortable shape of city development and lay-out: Urbanism. This new art coordinates, studies, and harmoniously aggregates elements of mass construction that used to develop at random, rather chaotically, and which can neither be removed nor fitted into modern structure.

Human conscience has never dared to face and tackle up the vast space and time problem of city birth, growth, and death, under so manifold facets relating to utility, aesthetics, economy, to social issue, living comfort and technical standard, hygiene and traffic etc.

We do know some remarkable attempts in the 18th c. French urbanism and even some older and partial research. However, they only impressed on the urban plan an almost decorative formalism, barely justifiable by the overall aspects of today's life that should characterize urban planning. This was the first attempt to control the unpredictable, overlapping, sentimental and meandering forms of the Medieval age.

You can neither build a city in a year nor rise it for just

Marcel Iancu, Linoleum, 1924
Marcel Janco, Linoleum, 1924



geometric al traseelor dreptunghiulare cuprinzând sensul vitezei și al circulației pe artere de mari proporții.
Rusia creează în noile centre industriale orașe întregi pe principii de habitațiune cu totul neâncercate încă, căutând să aducă servicii ideilor noi sociale propăvăduite de comunism. Experiențele urbanistice de valoare deosebită pentru coeziunea îndoită de adăposturi imediate la viață și economia revăzută.
În fine, în Franța, cu ținuturile devastate, cu sate și orașe reclădite în pripă, fără să se ție aproape seama de experiența științifică și artistică a urbanismului, s-au făcut atâtea de atâtea ori criticate.
În schimb urbanismul datorește lui Perret (!), Corbusier și altor genii franceze ideea orașelor turnuri, care rezolvă într-un mod deosebit de ingenios toate problemele technicei, higienei, circulației, confortului și esteticei în orasul modern. Turnuri înfipte la distanțe de câte 500 m, așezate în parcuri înflorite se ridică în câte 100 etaje, cuprinzând toate formele confortului, unele pentru birouri, alte pentru instituțiuni și altele pentru locuințe. Legate prin autostrade și trenuri volante cu gări centrale și aeroporturi în mijlocul lor, ne permit o viziune adevărată a viitorului apropiat. O populațiune mai densă decât în cele mai triste focare de infecție ale orașelor de azi, va putea conlocui mai economic în parcuri cu soare și aer cu sport și higienă deplină.
Aceleași legi și învățăminte se desprind azi din studiul urbanistic în tot locul. Există numai grade de dezvoltare și de concentrare a locuințelor. Congresele arhitecților moderni, care se ocupă înainte de toate de urbanism, sunt de acord a generaliza experiențele omenești din diferite țări căci înțelegerea profetică a vieții ce se desfășoară azi și cuprinderea întregului orizont spiritual al epocii sunt adevăratele date ale artei urbanistice.
În ciuda acestui spirit uman și civilizator se încearcă la noi un urbanism regional, colorat și romanțios. Un urbanism local și neurban. București - grădină !
Putem privi vechile forme cu sentiment și devoțiune cu care se privesc asemenea amintiri ale trecutului, dar aceste senzații romantice nu sunt ale acelui trecut ci ale noastre, viața și spirtul timpurilor care au dat nașterea acelor urbe se exprimau rece și organic în opera lor. Nici un vechi făuritor al acelor monumente nu era înduioșat și romanțios ca tine, spectator inutil, obosit și gângav. În zadar bocetele romanțate peste tradiție, peste morminte. Urbanismul e arta nouă care își făurește singură legi vii și inedite crescute din viață și numai din ea. Orice reziduu romanțios este o boală gravă. Arta renaște zi de zi, ritmul actual gata îmbrăcată în forme proprii aproape standardizate de aceleași condițiuni peste tot locul.
După cum nu se poate stăvili puterea decât pentru ca să războiască aiurea cu duble resurse, astfel nu se va stăvili viața nouă în tipare mici, regionale și romantice.
Orașul nostru, capitala țării, este hotărât chemat să

one generation. Life burns out in the quick run of violent and nervous excitement.
Urbanism is just starting to carry out its mission as regards the ongoing demands and social problems that come up every day.
No matter how revolutionary today's direction of social destiny might seem, though some are less discernible, the architect is summoned to put the sense of new life into the stone he's building with, because urbanism is the maker of future rather than of present.
Urbanism was born in our time and it first started with England's garden cities.
The cities were provided with parks and gardens – true wonders of artificial, yet romantic landscape – which changed the gloomy face of the industrial centres; they also cleared up the dreary neighbourhoods of blackened cities by introducing the winding shapes and the fresh air of the garden.
Then it was Germany that created, with little spirit and lesser talent, workers' cities that underwent numerous artistic crises sometimes leading to village schemes devoid of any sort of value.
From one year's end to the next America miraculously built up whole towns, workers' districts provided with the geometric charm of rectangular fabric imbued with the sense of speed and traffic along endless thoroughfares.
Russia creates new industrial centres and whole cities drawn up on the habitation principles that haven't been tested out so far, wishing to support the new social ideas inspirited by communism. They are urban experiments holding a special value since they represent a double cohesion of life shelters ready at hand and revised economy.
Finally, in France, villages and cities were rebuilt hastily on devastated lands, disregarding the artistic and scientific urban experience, for which they were criticized quite often.
Instead, urban planning owes to Perret, Corbusier, and to other French brains the idea of tower-cities which ingeniously solves all problems of the modern city concerning technology, hygiene, traffic, comfort, and aesthetic requirements. One hundred floor buildings thrust at every 500 m., surrounded by blooming parks will house either offices, institutions, or dwellings providing all sorts of conveniences. They will be all linked by motor ways, by express trains stopping in central stations and airports placed in their centre; thus we can easily figure out how the image of the near future is going to look like. A higher density of people than that one crowding in today's gloomiest centres of contagion will happily cohabit on a more economical basis in shiny and airy parks, practicing sports and enjoying a fully hygienic life.
One can infer the same laws and lessons from today's urban experience all over the world. There are only various degrees of development and housing concentration. Modern architects' congresses primarily deal with urban-planning, and agree to universalize human



Marcel Iancu, Horia Creangă, [1935]
Marcel Janco, Horia Creangă, [1935]

îmbrace un scop și o formă europeană. E un oraș tânăr în dezvoltarea sa, chemat de scurt timp la o viață reprezentativă și modernă în România Mare.
Și ce vor paseiștii să păstreze viitorului din vechea cetate a lui Bucur? In afară de câteva biserici și puține palate, orașul București nu are o piață, o statuie, o casă în fața căreia sentimentul de pietate să-și oprească respirația. Generația noastră este chemată să dea urmare puterii sale creatoare estetice și neprihănitei urbe care crește sub ochii noștri exemplu generațiilor ce vin. Orașul nostru, care a trecut anii pubertății într-o epocă fără stil și fără caracter arhitectural, ne angajează la rezolvări uriașe. Dacă noi nu vom ști să-l făurim prin credință și artă, vom fi mai disprețuiți decât merităm. Noi simțim că destinul Bucureștilor nu s-a împlinit. Acum e ceasul creșterii sale în ochii lumei; răspunderea e nemăsurată.

Orașul, 1934, nr. 2 din 25 februarie, p. 1; 4

Utopia Bucureștilor

Văd nevoia urgentă de a se reface Bucureștii și am încercat să schițez noua orientare urbanistică (!) care pare încă azi o utopie.
Dealtfel urbanismul este arta care trebuie să scruteze viitorul. Cei ce clădesc orașe fără destulă previziune se găsesc mereu depășiți de realitate. Până să realizeze o necesitate urgentă, s-au ivit în progresie geometrică altele și această goană de om pe jos, după cavalcada timpului, este cel puțin comică. Urbanismul cere soluții capitale, îndrăznețe, care sa preîntâmpine nevoi viitoare. Materialul urbanismului este urias, mijloacele sale sunt revolutionare și planul său trebuie să fie utopic.
Dacă timpurile noastre liberale cer imperios o reorganizare socială economică și politică dirijată, apoi arhitectura abia o cere, iar urbanismul se poate formula ca o arhitectură dirijată.
Cu toate că necunoscută ca știință, urbanismul era în toate culturile, la toate popoarele, legat de arta de a clădi. De la egipteni la chinezi, de la romani și până în evul mediu, de la renaștere și până în secolul trecut, arta de a croi orașe era o aplicare pe teren geometrică.
Acolo unde gândul omului a născocit, unde mâna lui a cioplit, veți afla legile geometriei: linia dreaptă, suprafața pură, volumul simplu. De aceea Khorsabadul ca si Pekinul, ca și orașele Renașterii și ale Regelui Soare au creat ordinea prin geometrie.
Numai epocile barbare - epocile intunecosului ev mediu ca și nenorocitul întru arhitectură secol al 19-lea - nu au procedat prin geometrie. Orașele astfel crescute în voia întâmplării sunt o scădere a conștiinței și artei omenești. Nicăieri mai necesară, ordinea geometrică este aceea care îngrădește libertatea individului în interesul obștesc, în interesul libertății de dezvoltare al colectivității. Liberalismul democrației din sfârșitul veacului trecut nu a fost prielnic dezvoltă-

experince from various countries, since the actual data of urban art refer exactly to the prophetic understanding of today's course of living and the comprehension of its spiritual horizon.
Despite this human civilizing spirit there are attempts to create a colourful and romantic regional urban lay-outs in our country. A local and non-urban urbanism. Bucharest, a complete garden!
We may look back on the old forms and feel devoted-ly attached to such memories, yet these romantic feelings do not belong to the past, they are ours; the spirit of the age and way of living that produced those towns were organically and coldly expressed in their work. There was no craftsman in the past who ever felt so touched and romantically stirred as you do, futile, exhausted, babbling spectator. In vain your sweetish laments over tradition and tombstones. Urbanism is the new art that creates lively and original laws generated by life itself and any sort of romantic residue points to a serious disease around. Art revives every day, following the present rhythm, dressed up in its own forms which are almost standardized by similar necessities everywhere.
Just as you cannot hinder an overwhelming force to follow its course because it will gush twice as powerful as before, you cannot freeze new life in smaller, regional, romantic patterns.
Our city, the capital of our country, is summoned to take up an European form and goal. It is a quite young city, which recently has been called upon to represent the public life in Greater Romania.
What would the traditionalists keep from Bucur's old citadel for the future generation? Apart from some churches and a few palaces, Bucharest has no square, no statue, no house able to arise pious feelings in the passer-by. Our generation is summoned to follow its own creative and aesthetic force and commit itself to this unsullied city that is rising up under our own eyes, a vivid example for the generations to come. Our city, which is now well beyond its adolescence – a styleless one, devoid of any solid architectural character – poses enormous problems to be solved. If we are not able to pour our own faith and art in it, we will be despised more than we deserve. We feel that Bucharest's destiny hasn't been accomplished yet. It's time it were known everywhere, and our responsibility is enormous.

Orașul, no. 2, February 25th, 1934, p. 1; 4

Bucharest and its utopia

I feel it's imperative that Bucharest should be reconstructed; I have tried to sketch a new urban orientation that can be perceived as utopian.
In fact, urbanism is an art that should scrutinize into the future. The city builders lacking foresight will be always left behind real life. Until they spot an urgent need coming up, hundreds of them are hovering and this sort of laggard race in the cavalcade of time is somehow ridiculous. Urbanism demands drastic, daring solutions able

și urbanistice. Mai toate orașele occidentului, create-ani din evul mediu, s-au dezvoltat cu o repeziciune uluitoare, tocmai în secolul trecut care excelează printr-o dezorientare completă arhitectonică și urbanistică. Problema întinderii orașelor a fost complicată de problema circulației.
La Paris, spre exemplu, în timp ce de la 1890 până la 1910 creșterea vehiculelor era în medie de 6000 pe an, de la 1919 au început să crească în medie cu către 80 - 100.000 anual. Iar populația lui din anii 1800 până către 1900 crește cu 1.500.000 locuitori iar în următorii 30 de ani cu aproape un milion de suflete. Si nu numai Parisul, dar toate capitalele europene au arătat această creștere formidabilă. Cauza?
Masina a înzecit producția omului, fabricile au atras massa proletară, orașele au multiplicat lupta pentru acapararea debușeurilor, comerțul pentru plasarea produselor, omul a înzecit timpul tot prin masină, creind viteza și mijloacele de locomoțiune care reduc spațiul.
Această dezvoltare precipitată a găsit însă o arhitectură nepregătită, decadentă, un urbanism în fașă.
Problema dezvoltarii orașului a fost îngreunată de problema circulatorie și în New-York în orele când zgârie norii varsă zecile de mii de oameni pe străzile negre și înguste, circulația se paralizează. Ce folosește sensul unic sau semnalul de încrucișare, când acestea sunt la fiecare 150 de pași. Se cunoaște gluma americanului care povestește că circulă pe acoperisul automobilelor ce stopează, în cari cucoanele își iau ciorapul având timp să tricoteze la fiecare colț de stradă.
Măsurile împotriva circulației crescânde, oprelistile regulamentelor împotriva creșterii orașului în înălțime la centru, exproprieri neînsemnate pentru lărgirea străzilor, nimic nu poartă măsura vieții clocotitoare a orașului contimporan.
Si când zbuciumul era mai adânc, când întunericul problemei mai nepătruns, zgomotul orașelor mai insuportabil, igiena și confortul imposibile, estetica compromisă si urbanismul prizonier, lumina gânditorilor moderni a deschis căi nebănuite și minunate orașelor viitorului.
Cele ce am urmărit în orașele mari ale occidentului s-au întâmplat într-o măsură și la noi și desigur că în curând se vor împlini cu vârf și îndesat.
Fapt este că Bucureștii mai mult fără voia Bucureștilor, decât din nepricepere, și-a schimbat firea și cine il vede azi după o lipsă de 20 ani, aproape că nu-l mai recunoaște. Hotărât, orașul nostru a optat pentru o formă de viață nouă, neglijând chiar prea mult acele câteva vestigii de artă ale trecutului care l-ar fi împodobit, cum era vechea biserică Sf. Gheorghe sau turnul Colței.
Suntem azi într-o fază de refacere completă. Centrul comercial crește în înălțime, casele vechi, lipsite de confort, fac loc în centru "blochausurilor", iar puținele curți și grădini dispar în fiecare ceas.

to anticipate future needs. Its material is huge, its means are revolutionary, while its plan needs be utopian.
If our liberal age imperatively demands a policy to reorganize the social, economic life, architecture is just beginning to think about it; urbanism can be defined as directed architecture.
Although it wasn't known as a science, urbanism was tightly connected with the art of building in all cultures, for all peoples. Starting with the Egyptians, the Chinese, the Romans, through the Middle Ages, the Renaissance, until the last century, the art of tailoring cities was a geometrical application on the ground.
You will find the rules of geometry wherever man's mind invented things and its hands chiseled them, that is, the straight line, pure surface, and simple volume. This is why Khorsabad, Peking, as well as the Renaissance towns and those of Louis XIV created order by means of geometry.
Only the barbaric ages - the dark Middle Ages and the unhappy 19th c. architecture - avoided geometry. Such cities that sprawled at random represent a regression of human conscience and art. Being a compelling factor, geometric order checks the individual freedom and favours the community interest, its free development. The late 19th century liberal democracy wasn't propitious at all for urban development. Most of the Western cities, created in the Middle Ages, throve at an amazing speed during the last century, a thoroughly disoriented time in matters of architecture and urbanism. The traffic problem was added up to that of city extension.
In Paris, for instance, there was an annual average growth rate of 6,000 vehicles between 1890 and 1910, and since 1919 the annual rate amounted 80-100,000 . Between 1800 and 1900 its population grew up with 1,500,000 inhabitants, while in the following 30 years it added almost one million souls. This is true for all the European capitals, not only for Paris; they all showed this spectacular growth. Why?
The machine made human production grow ten times more; the factories attracted the proletarit, the cities intensified their race for new outlets, while traders sought for markets; due to the machine, man increased his time off ten times by creating speed and means of transport that shrank space.
This speedy development found a decadent, unprepared architecture and a greenish urbanism.
The problem of city development was made difficult by the traffic problem; in New York, when the skyscrapers pour out thousands and thousands of people into the black and narrow streets, the traffic is jammed. Then what's the use of one-way and cross-road traffic signs, once you have to stop every 150 steps. It is a well-known joke about the American who is said to walk on top of stuck cars, where ladies have enough time to knit a pair of socks at every street corner.
There is no measure taken against the increasing traffic flow, no regulations to forbid higher buildings in the town centre, no land expropriation to widen the streets,



Marcel Iancu, Octav Doicescu, [1935]
Marcel Janco, Octav Doicescu, [1935]

Cu ritmul în care am păşit de la război încoace ne vom pomeni peste cîtiva ani într-un oras fără monumentele şi vestigiile de artă ale occidentului, dar cu toate ponoasele lui: lipsa de lumină, de verdeaţă, circulaţie imposibilă, accidente necontenite şi parcelare infinită cu străzi multe, stradele înfundate şi imposibilitate economică de a urmări cu lucrările edilitare această întindere.
Trecem azi, urbanistic vorbind, printr-o grea criză. In detaliu, arhitectura însăşi a optat pentru stilul nou. Cine n-a simţit acordul perfect al acestui stil geometric, nedecorativ, sobru cu viaţa mecanizată în care cu toţii ne mişcăm astăzi ?
Cine va mai consimţi la altfel de viaţă când a cunoscut utilitatea formelor simplificate şi a confortului care nu e un lux, cum s-ar părea, dar care se arată o nevoie imperioasă în felul nostru "urgent" de a trăi?
A iubi trecutul nu înseamnă a paraliza viaţa. A cere o arhitectură românească, nu înseamnă a o fabrica, cum s-a încercat în diferite rânduri. Numai adaptând formele vii nevoilor şi preferinţelor specifice ale locului, se va naşte printr-o lungă experienţă ceea ce se va putea numi un stil românesc.
Deocamdată constatăm că aceleaşi condiţii tehnice, economice, aceleaşi structuri sociale, aceleaşi materiale, aceleasi mijloace de locomoţiune, aceleaşi sporturi şi plăceri, aceleaşi lecturi şi îmbrăcăminţi, aceleaşi ştiri şi aceleaşi spectacole, fac din metropola noastră un oraş european.
Oraşele nu sunt azi numai centre de desfaceri ale producţiei regionale, dar mai sunt locurile de schimb ale valorilor spirituale între popoare, ceea ce face ca ele să aibă aproape simultan tot acele probleme şi lipsuri.
Cu o deosebire la noi.
Bucureştii au norocul de a fi un oraş tânăr, la începutul formării sale urbane, ferit de supradezvoltarea defectuoasă arhitectonică, nehigienică şi suprapopulată a secolului trecut din centrele mari occidentale.
Este oare absolut necesar să trăim întreaga filieră de greşeli pe care occidentul l-a făcut, ca să învăţăm şi noi ceva?
Grija şi dragostea ce o purtăm oraşului nostru ne face să dorim evitarea acestei evoluţii astăzi inutile. Numai şi numai o timiditate urbanistică va permite ca oraşul nostru să devie unul model, un oras minune. Trăim azi zilele de adevarată formaţiune: Ceasul directivei. Incă nu este târziu. Asociaţia prietenilor Bucureştilor şi noi, arhitecţii de azi, ne asumăm o răspundere cu atât mai grea, cu cât nu am dezbătut planul de sistematizare în ultimul ceas.
Ceea ce se poate face azi în Bucureşti, nu se va mai putea realiza vreodată.
Stilul modern cere urbanismul modern.
E ora hotărătoare care trebuie să decidă osatura, baza geometrică, linia de continuitate pentru dezvoltarea urbană a Bucureştilor.
Unde este mâna de fier, mintea vizionară şi puterea cutezătoare de care are acum imperios nevoie

there is nothing at all to show the extent of the modern city tumultuous life indeed.
In the very moment of the deepest anxiety, when apparently there was no way out, when the city noise became unbearable, when a comfortable and hygienic living seemed impossible to reach, when the aesthetics was compromised and urbanism made prisoner, then the modern thinkers highlighted some unexpected and wonderful prospects for the cities of the future.
Everything that has already been experienced by the Western big cities, has happened to a certain extent in our own country, and if not, it will occur very soon on a large scale.
Almost against its own will-and less due to its awkwardness - Bucharest has changed its spirit; whoever happens to visit it after twenty years can hardly recognize it. Obviously, our city favoured a new life form and overlooked those old art vestiges like the Old Saint George Church and Colţea Tower that could have embellished it.
We undergo a stage of full recovery. The buildings in the commercial centre grow higher and higher; the old and uncomfortable houses make room for central "blockhouses", while the very few courtyards and gardens vanish every minute.
If we move on at the same pace set after the war, then we'll find ourselves burdened with all the shortcomings of the Western cities but without their monuments and art vestiges. So, we are likely to face the lack of light, green spaces, heavy traffic, endless traffic accidents, as well as the problem of endless lotting with infinite streets, cul-de-sacs, associated with the lack of economic means to refurbish the utility system over such a vast territory.
The urban-planing undergoes a sever crisis. Architecture itself chose the new style. Who hasn't felt the perfect tuning of this geometrical, non-decorative, sober style with the mechanized life we are all sharing today?
Who would ever consent to a different way of life, once he has tasted the utility of simplified forms comfortable life, not necessarily luxurious, as one might think, but imperatively showing our "urgent" way of living ?
To love the past doesn't mean to paralyze the present. If you are for a Romanian architecture it doesn't mean that you should fabricate it out of the blue, as it has been attempted several times. What we might label as a Romanian style will come out as the effect of a long process of adjusting the lively forms to specific local needs and choices.
For the moment, we can see that the same technical, economic conditions, the same social structures, the same materials, the same transport means, the same sports and pleasures, the same books and clothes, the same news and shows make our capital a true European city.
Today the cities are not only markets for the regional production but also places for peoples' exchange of spiritual values, which makes them share the same problems and shortcomings almost simultaneously.
However, there is a difference with us.

orașul nostru?
Fiecare verigă în lanțul dezvoltării economice și sociale a omenirii a avut repercursiuni imediate asupra felului de viață al omului în colectivitate. Multe au fost schimbările de când omul trăiește în orașe, dar dacă scrutăm bine trecutul din punct de vedere urbanistic, constatăm că formațiile orășenești erau foarte asemănătoare până în secolul nostru. Orașele cunoșteau un traseu mai geometric și mai logic altădată, casele erau însă totdeauna în marginea drumurilor, trotuarele erau cunoscute și în Pompei. In ce privește piețele, Romanii și Grecii au cunoscut forme de mare splendoare.
Să putem afirma că orașele evului mediu pe care occidentul le moștenește azi, cu ulicioarele întunecoase și proprietăți înghesuite, chiar în proporțiile lor urbane, se aseamănă în concepție unor sate mari, aș spune unor semi-urbe. Dezvoltarea în înălțime și înghesuială, cu cartiere sumbre, insalubre și curți infecte a acestor orașe, cu toate palatele și catedralele lor, nu indică vreo nouă orientare. Incă suntem în linia dezvoltării sătești.
Deodată către jumătatea secolului trecut, bătrâna semi-urbe e zdruncinată din temelii, de mașină. Strada devine prea strâmtă, populația înmulțită se îndeasă în vechile cartiere, centrul atrage tot comerțul, toate administrațiile și viața pulsează un ritm clocotitor, dar neînteles.
Tot în acest timp cade epoca instalațiunilor edilitare sanitare, apa, canal, lumină și telefon, trenul suburban, tramvaiul electric, autobuzul, în fine transporturile în comun iau o dezvoltare supărătoare.
Și în timp ce technica, automobilele, electricitatea, betonul armat își impuneau cuceririle zi de zi, planul orașului, proectiunea orizontală a proprietăților rămânea identică. Ba în timp ce până la un moment proprietatea individuală avea dimensiuni care nu stânjeneau nici lumina, nici circulația, nici aerul orașului, acum în contra oricărui bun simț se îngăduie fărâmitarea ei la infinit și de unde până ieri satul mare (semi urban) nu desființa nici o potecă măcar, acum se deschid străzi noi și fundături o mie prin parcelări mari.
Astfel satul cel mare sufocat de technica mașinii cu aceleași drumuri întortochiate și imposibile pentru circulație și viteză, n-a înțeles să adopte forma cuvenită pentru a putea respira și primi o dezvoltare conformă cu știința care i-a promovat progresul. S-au continuat și se continuă și la noi formele satului.
Astăzi această formă uzată devine imposibilă cu orice reforme.
Este incompatibilitatea între forma sătească de ieri cu orice corective și orasul de mâine.
Urbanismul este acela care trebuie să prevadă magic dezvoltarea, să întâmpine răul cât mai e timp și să-l previe cu plinătatea măsurilor.
In zadar se creează încă o stradă, se mărește o piață, în zadar se lărgește o stradă cu 2 metri, zadarnic se face sens unic.
Acestea nu sunt opere de urbanist.

Luckily, Bucharest is a young town, at the beginning of its urban growth, and thus spared of the exaggerated architectural development that led to the unhealthy and overcrowded Western towns during the last century.
Should we pick up again the same chain of mistakes that the Western countries already experienced and finally had to learn their lesson?
Our love and caring for the city makes us try to avoid this useless experience. It is only our own shyness and hesitation in urban-planning that could keep us from making Bucharest a model city, a wonder city. We all witness its true shaping: the hour of the Directive has come. It's not too late. The Association of Bucharest's friends and us, the architects of today, assume a more serious responsibility since we haven't debated on its master plan even at the eleventh hour.
What we can do in Bucharest today, it cannot be achieved in the future.
Modern style demands modern urban planning.
The eleventh hour has come and we should determine the city backbone, its geometrical frame, the prospective line of its urban development.
Where shall we find that iron hand, that visionary mind and the defying force that our city imperatively needs?
Each lock in the economic and social development chain affected at once man's way of living inside the community. Ever since man has lived in towns lots of changes occurred; however, if we carefully examine the past from the urban-planning viewpoint, we find that human settlements were very much alike until our century. Once they followed a more geometrical and logical pattern; yet, the houses always were placed along the roads – there were sidewalks in Pompeii as well. The Roman and the Greeks had spectacular public squares.
We may also add that the medieval cities, inherited by the West, with their dark and narrow alleys and crowded housing estates, even if they were tailored on a large scale, their concept would rather point to a bigger village pattern, they were half-towns. Their higher buildings developed against a crowded background, their gloomy, unhealthy districts with filthy courtyards didn't show any new orientation, despite their palaces and cathedrals. It was the village type development that prevailed.
All of a sudden, in the middle of the last century the old half-town is shaken by the machine. The street becomes far too narrow, while the increased population is crowding in the old districts and the centre attracts all the commercial activities; the entire administration and the rhythm of life pound intensely, yet not comprehended.
During the very same period the towns were provided with utilities, such as water pipes, sewerage system, light cables and phone lines, trains and electric tramways, buses, but the public transport turned up to be a real nuisance.
While the new technical devices, the cars, the electricity, the reinforced concrete were steadily imposing their latest inventions, the town plan, the horizontal projection of land properties, remained unchanged. While the

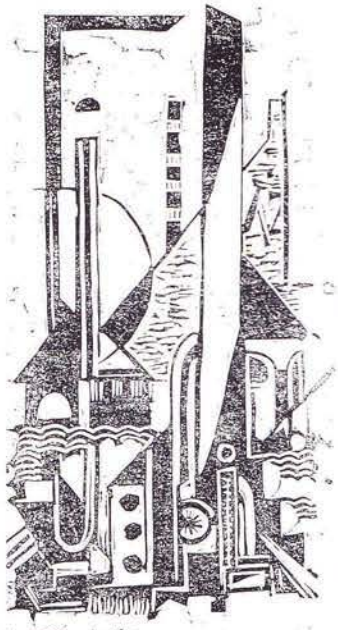
Urbanism e arhitectură dirijată. Trebuie planul conducător să fie la nivelul spiritual cerut, ca să prevadă pentru câteva generații soluții necesare și suficiente, să schimbe sistemul sătesc într-unul urban care garantează o dezvoltare socială ideală.
Care ar fi principiul urbei moderne ?
Succint se poate spune că în congresele de arhitecți și urbaniști internaționali s-a afirmat, după diferite experiențe în țările a două continente, că în ce privește economia și confortul orașului, el se poate realiza numai printr-un program de construcții înalte și aceasta în raport cu prețul terenurilor. Casa se ridică în înălțime lăsând terenul liber grădinilor în mijlocul orașului.
Ceea ce este însă caracteristic pentru aceste construcții concentrate care evacuează parterul nevoilor circulației și grădinilor este că ele, cu cât se ridică în înlțime, cu atât mai mult spațiu liber vor avea împrejur.
Studiile arhitectului Perret ca și proiectele lui Corbusier ajung în centrul comercial la un procent de 5 la sută suprafața clădită, obținând totuși 3000 de loc. de ha. (Parisul are în locurile cele mai concentrate 850 și Bucurestii 200 la ha.).
După aceste studii, cartierele de locuințe centrale vor trebui să ocupe 12 etaje și în periferii 7.
Toate aceste date se referă la prețul mediu al terenului în străinătate și numai în marile metropole.
La noi studiul va stabili norme și regulamente speciale.
Aceste construcții concentrate colective (și să nu ne sperie acest cuvânt, orașul însuși e colectiv), aceste case bine orânduite pe străzi largi, 40-70 metri, cu grădini imense între ele căci nu acoperă decât maximum de 15 la suta din suprafață, dau:
1. posibilitatea de lărgire a drumurilor
2. reducerea străzilor inutile
3. grădini între locuințele concentrate în înălțime
4. reducerea suprafeței orașului, prin îndesire
5. condițiuni economice, sanitare și de confort necunoscute în zilele noastre.
Dar cum va arăta acest oraș ideal după Corbusier?
Orașul se compune din centrul comercial și administrativ apoi raza locuințelor centrale, raza locuințelor ieftine și cartiere industriale etc.
Loturile fărâmate dispar și proprietatea comună va îngădui orașului să fie un mare parc semănat cu locuri de jocuri și sport, statui și fântâni. Plaje de nisip și bazine de înot ar fi la îndemâna fiecărui locuitor lângă locuința sa. Drumurile pietonilor ar străbate pentru plimbări aceste parcuri.
In inima orașului în asemenea parcuri se vor ridica acele case turnuri care în 60 de etaje cuprind fiecare aproape 30.000 suflete. Aici e creierul orașului, centrala, birourile, administrațiile, societățile, comerțul, în fine locul de muncă intensă și concentrată. Aceste turnuri sunt așezate la mari distanțe - cam 400 metri - și vibrează de cursa ascensoarelor rapide și de viața intensă, fiecare fiind după speciali-

large dimension of private estates has never obstructed light or traffic or the airing of the town, now against any common sense, the endless division of property is allowed. While yesterday's bigger village (half-urban) wouldn't give up any inch at all, now new streets and cul-de-sacs are being widened by way of thousands and thousands allotments.
The fact is that the bigger village - strangled as it became by the machine, with its entangled street network, difficult for access and speed - didn't take up the due shape that would have allowed for some breathing space and development, according to the science that induced its progress. The bigger village forms have been promoted so far and they still are.
Today such an obsolete form is no longer practicable, no matter what kind of reform we might apply.
It means that the yesterday's village form is incompatible with tomorrow's town.
Urban-planning is called upon to magically foresee the development line and duly prevent the disaster that is about to happen, by taking some sound measures.
In vain one more street is cut and a square is broadened, in vain another street is made 2 m wider, in vain one-way streets are being cut.
An urban-planner has nothing to do with such events.
Urban-planning means directed architecture. A master plan should live up to the required spiritual level, in order to foresee necessary and sufficient conditions for some generations ahead and to turn the rural system into an urban one able to ensure an ideal social development.
What principle should modern town follow?
Briefly, all architects' and urban-planners' international congresses maintained that after various experiments undergone in the two continents, a comfortable living and economical status in the city can be only reached through the high-rise building programme tightly connected with the land price.
The house is higher and higher, making enough room for gardens in the town centre.
What characterizes such condensed buildings, where the ground floor is left free for street circulation and gardens, is that the higher they grow, the more room they create.
Perret's (!) and Corbusier's studies succeeded in obtaining 3000 dwellings per ha on a 5% built area of the commercial area (Paris has 850 dwellings per ha. in the most congested areas, while Bucharest reaches 200 per ha.).
According to these studies, the central residential areas will have to rise 12-floor buildings, and 7-floor buildings are anticipated in the outskirts.
These data are based on the average land price abroad, particularly in the big cities.
In our country special standards and regulations will be established.
These collective and condensed buildings (we shouldn't be afraid to speak this word out, since the city itself is a collective entity), these neat houses lined up in 40-70 m large streets, with vast gardens in-between, covering

are un oraș pentru sine.
Șoselele de circulație late până la 70 metri sunt etajate și cuprind în subsol circulația grea, la parter circulația normală și la etaj circulația rapidă. Încrucișările sunt la 400 metri, iar la 200 metri întâlnim numai la nivelul circulației medii, șosele de 30-40 metri lățime.
Locuințele imobilelor sunt întoarse cu spatele către circulația mare și cu fața spre grădini interioare și formează printr-o dispoziție ingenioasă cu retrageri și eșiri ritmice un efect plastic deosebit, așa încât strada nu mai e un culoar anodin, ci o alee între grădini. Apoi înspre periferii sunt locuințele eftine în blocuri imense de 400x200 m., care cuprind 25.000 de suflete fiecare, închizând la rîndul lor grădini cu umbrare, locuri de sport și de plimbări aproape cât Cișmigiul nostru.
Aerul și soarele abundă în tot locul. Văzduhul șuieră de libelulele ușoare care se grăbesc spre centru unde peste gara centrală este aeroportul orașului.
Subpământeană este intrarea trenurilor și tot subpământeană în fiecare parc dintre acele case sunt intrările și ieșirile metrourilor care leagă în viteză mare de-a curmezișul și de- a lungul orașului periferiile și centrul.
Acest oraș este o grădină miraculoasă unde omul se apropie de om fără să se îngrămădească, unde sentimentul colectiv își ia forma lui cea mai superioară, unde confortul și sănătatea, economia și estetica, viteza și sportul vor da acele forme de viață superioară care întrunesc perfecțiunea materială și spirituală.
Deci, dacă suntem de acord că orașul nostru nu a luat forma ultimelor îmbunătățiri posibile de ce n-am cere-o astăzi?
De ce n-am îndrepta creșterea lui către un asemenea viitor?
Aud obiecțiunile?
Utopie! Ce faci cu noile construcții? Ce faci cu proprietățile ciopârțite și mii de parcele sucite ? Cum faci exproprieri ? Cu ce bani ? Ce faci cu sentimentul proprietății ? Ce faci cu Constituția ? Ce faci cu mahalalele ? Ce faci cu pitorescul? Ce faci cu politica? Ce faci cu centura de verdeață?
O voință și o mână de fier, cum au mai cunoscut Bucureștii, și utopia va deveni realitate.
Bineînțeles că nu e vorba să cerem idealul. Un îndreptar și o orientare sănătoasă vor schimba fundamentul orașului și aplicând după putință cuceririle gândului năpraznic, vom fi deschis calea unui mai bun și mai mare viitor al urbei.
Imposibil nu mi se pare nimic! Greutăți vor fi multe de învins dar teamă mi-e de un singur balaur care la noi are o mie de capete (politice). Fără să am pretențiuni de a da îndrumări (noi știm doar să proiectăm) voi mai schița câteva gânduri practice.
Urbanismul cere arhitectură dirijată.
1. Prima greutate în realizare este mica proprietate privată care se împarte în felioare și feliuțe nesfârși-

15% of the total surface, will allow for:
1. roads to be widened;
2. useless streets to be reduced;
3. gardens in-between high-rise buildings to be laid out;
5. healthy, economical, comfortable conditions to be created.
What is Corbusier's ideal city going to look like?
The city contains the commercial and administrative centre and then a belt of central residential buildings, a belt of low-price buildings, the industrial districts, etc.
There won't be any fragmented lots and thus the collective property will turn the city into a vast park, spread with playing and sport grounds, statues and fountains. Every inhabitant will have pools and beaches ready at hand. The pedestrians will walk through such parks to access various places.
In the heart of the city 60-floor tower buildings inhabited by 30,000 souls will rise. Here lies the brain of the city, its headquarters, offices, administration, companies, as well as its commerce, and finally, the intense and all-absorbing working place. These tower buildings are spaced 400 m., out, throbbing with the elevators racing up and down, with the intense life in them; in fact, each is a city in itself, having its own purpose.
There will be 70 m. wide elevated highways, with heavy trucks driving in the underground, normal traffic on the ground level, while speedy cars will run on the first level. Crossings will be established every 400 m., and every 200 m. for medium traffic level; the highways will be 30-40 m. wide.
The apartment buildings will look over interior gardens, thus avoiding the intense street traffic; by a skillful display, they create a special landscape effect due to the rhythmic pattern of recessed and protruded elements. The street will no longer look like a dull corridor but as an alley crossing through gardens. Towards the outskirts 400x200 m. huge apartment buildings will rise, with 25,000 souls each; they will also encompass gardens, sport grounds, and promenades, as large as our Ci[migiu Gardens.
The air is fresh and the sun shines almost everywhere. The air is filled with nimble dragon flies hasting to the town centre where the airport is just beyond the central railway station.
The trains access through underground tunnels and there are also underground entrances and exits in each park between the apartment buildings for subway trains that rapidly connect the centre to the peripheral zones. This city is a miraculous garden, where men come closer to men without thronging the streets, where the community collective feelings reach the loftiest level, where health, comfortable life, economy, and aesthetics, along with speed and sport will create those superior life forms that can attain material and spiritual perfection.
If we agree that our town hasn't absorbed yet the latest improvements in this respect, why shouldn't we direct its development towards such future?
Is there anyone around who says nay?

Marcel Iancu, Constructie, 1925
Marcel Janco, Construction, 1925



te. Nu este nevoie de comunism pentru a le desființa. Nu este nevoie de schimbări de constituție. Priviți în jurul nostru. De câțiva ani s-au creat și la noi proprietăți în comun, unde individul vede din al 7-lea etaj locul grădinii care îi aparține și lui, în comun cu alți 6o de locatari. Care parte e a lui? Nu o vede! Dar mintea lui înțelege că în acest fel, cu toată sărăcia lui, are beneficiile unei economii comune și poate locui pe bulevarde. Are curte și nu o poate îngrădi. Are casă și nu poate dănțui până dimineața. E a lui și e a tuturor. Și orașul e al lui și e al tuturor. Și strada e a tuturor. Libertatea e îngradită pentru binele colectiv.
Iată o propunere!
Conform cu noul plan al orașului, se va concepe spre exemplu de către comună, cu ajutorul unor societăți bancare, ridicarea unui corp cu 12 etaje, cu cele mai confortabile și moderne locuințe într-o aripă, să zicem, a Cișmigiului. Aceste locuințe luxuoase și confortabile se vor schimba de către comună obligatoriu contra unei serii de proprietăți expropriate în centru, conform planului de sistematizare. Densitatea de 300-500 loc. pe ha. va elibera un loc de două ori mai mare cu densitate de 150 loc. pe ha., acoperind cheltuielile de construcție cu valoarea lui și permițând prin vânzarea restului ridicarea unui nou pateu de locuințe și așa mai departe.
Nu plângeți Cișmigiul, căci fiecare pateu va căpăta un Cișmigiu în inima lui. Un consiliu de economiști și avocați vor trebui să pună desigur o ordine în calcule și în legislația comunală revizuită.
2. Lărgirea străzilor de circulație mare, îndreptarea lor va da riveranilor în schimbul părții expropriate și fără plată, să-și pună în valoare terenul prin înălțarea caselor după o arhitectură indicată. Este o contravaloare care trebuie socotită așa precum ar fi o depreciere de valoare când nu e permisă ridicarea mai multor etaje.
3. Apoi desființarea străzilor inutile circulației, vor da dreptul riveranilor să primească apartamente în contravaloarea exproprierilor, chiar în acele construcții care cuprind locurile expropriate și care se vor folosi de ele ca grădini.
Astfel comuna, prin concentrarea și mutarea locuințelor din centrul orașului, va deveni proprietară pe cel mai valoros teren pe care îl va vinde societăților ce vor voi să refacă centrul comercial după planul impus. Beneficiile acestor operații vor servi la lucrările mari edilitare cerute de autostrade, metrouri etc.
Circulația se va descongestiona când tramvaiele vor fi trimise în subsolul orașului, dând astfel un mai rapid mijloc de mișcare muncitorului. Autostradele vor trebui proiectate în așa fel ca să lege cu cea mai mare rapiditate cartierele îndepărtate ale orașului, care va fi redus și în suprafață, prin densitate.
Și acum aș spune că dacă toate exemplificările mele rămân "în studiu", una ar trebui rapid realizată.
Transformarea mahalalelor bucureștene cu pitorescul

Utopian thinking, what will you do about the new buildings? What will you do about the land properties broken asunder into thousands and thousands of crooked lots? How will you handle the expropriation problem? What about the money? What will you do about man's attachment to his property? How will you handle the Constitution in this matter? What about the slums? What will you do about the old good picturesque landscape? What about politics? What will you do about the green belt?
All you need to make Utopia come true is determination and an iron hand, as there was one in Bucharest before.
Of course, we do not ask for the ideal thing to happen. A sound guiding line will essentially change the town; moreover, if we put into practice, as much as we can, the latest deeds of stormy thinking, we will set the way wide open for a better and greater future.
I can see nothing impossible about it! There are many hardships ahead for us to overcome, yet, I am afraid of one single multi-headed political monster. I have no intention to give directions (we are just humble designers), yet I am going to draft some practical ideas. Urban-planning needs directed architecture.
1. The first obstacle is the small land property that is being endlessly sliced.
We don't need a communist regime to do away with them, or to make changes in the Constitution. Just look around. There are but few years since collective properties have been created and the person living on the 7th floor can see the garden he shares with 60 people. Which share is his? He can't see it at all! However, his mind can understand that no matter how poor he is, he can benefit from this kind of shared economical living and live in a wide boulevard. He has got a courtyard, yet he cannot build an enclosure. He has got himself a home, yet he cannot dance there all night long. It is his and everyone else's. The town itself belongs to him and to others, too. The street belongs to every one. His freedom is limited for the sake of the communal well-being.
Here is a proposal!
The commune, according to the new town master plan, assisted by some banks, will make a project for a 12 floor building provided with modern and comfortable apartments, placed, let's say, on one side of the Cișmigiu Gardens. The commune will exchange these comfortable and luxurious buildings for a series of expropriated land properties located in the central area, according to the master plan. The density of 300 to 500 inhabitants per ha. will have the advantage to double the current density of 150 inhabitants per ha., and free a double surface of land. Moreover, the building expenses will be covered by the estate value, and once the rest is sold, some new apartment buildings will be built, and so on.
Do not weep over the Cișmigiu Gardens, because each unit will have its own "cișmigiu garden". A board of lawyers and economists will have to deal with the calculation and revise the legislation.

Marcel Iancu, Constructie, 1924
Marcel Janco, Construction, 1924



ar cu tot.
Dacă soarta ne-a ferit de marea mizerie din centrul oraselor vechi, apoi ne-a hărăzit acele suburbii fără pavare, canalizare și lumină, cu sumedenia de calcane de lut si case de lemn acoperite cu carton, ce fac rusinea noastră în fața străinilor.
Politica vrăjmașe ordinii a lăsat, cu toate protestele urbanismului, să se întindă plaga parcelărilor mahalalelor. O solutie ar fi: comuna cu propriile ei mijloace, ridică pe un loc propriu, afectat locuintelor ieftine, un mare pateu de 400x200 m. cu grădini frumoase și locuri de odihnă în care să găzduiască o mahala întreagă de 25 - 30.000 suflete, expropriindu-le casele. Contra unei cocioabe cu trei chilii, fără ferestre si fără aer, se va da un apartament de 3 sau 2 camere cu bucătărie și calorifer, spălătorii comune, băi, closete, apă la robinet și grădină minunată.
Mintea refuză să creadă că vreuna din acele familii nevoiase care se îngrămădesc azi în colibe insalubre, să refuze schimbul. Și apoi pentru acei ce vor renunța să stea în cămașe de noapte Duminica la gardul lor, pe aceia i-aș trimite într-o comună la 20 km. de Bucuresti.
Bucurestenii trebuie să dorească si să suporte progresul Bucurestilor.
Dacă astfel din planul Bucurestilor vor dispare strada Lipscani sau unele parcelări de suburbie, desigur că urbanistul modern va păstra vechile splendori ale orasului, ca sos. Kisselef, bulevardele noi și prea strâmt croite cum vor arăta abia după câțiva ani, calea Victoriei în alte proporții și cât se poate mai drept si geometric croită și altele.
Urbanistul va trebui să păstreze și piețele bisericilor, dar fără preget trebuie să facă lumină și aer în centrul care începe să sufere de congestie.
Numai astfel vom putea privi cu mândrie viitorul, făcând operă pentru decenii, astfel vom fi cârmuit cu prevedere cresterea orașului nostru, numai astfel vom fi contribuit la sănătatea urmasilor noștri în ceasul răspunderii ce ne pândește acum.
Cuvântul nostru hotărât e pentru înțelegerea timpului prin cartesianism. Geometria și linia dreaptă sunt unice, frumoase, fiindcă numai ele sunt apanajul artei și inteligentei, expresiune a țintei clare și voinței omenești.
Cuvântul nostru este pentru construcția nouă care folosește sau exprimă vie, estetica funcțională a secolului mașinii și deschide calea industrializării către care tinde întreaga economie a timpului.
Cuvântul nostru este pentru orânduirea, cât mai este timp, a capitalei țării noastre la pas cu vremea, cu toate prevederile posibile, cu toate consecințele stilului nou în urbanismul modern.
Orice previziune sanitară sau de circulație, orice ușurare a traiului prin economie de timp sau preocupare de confort și estetică, trebuie să prevaleze la întocmirea planului director. Bucureștii astfel refăcut va fi în 50 de ani un oraș fericit și sănătos, un oraș grădină cu parcuri și palate, iarăși un oraș grădină cum se potrivește climei noastre. Fiecare timp are pitorescul

2. When the streets with heavy traffic are widened and straightened the inhabitants of those areas will get in exchange for their expropriated property the possibility to build houses under controlled architectural counseling. This should be considered as counter value, and as devaluation in case no multi-storied houses are allowed to be built.
3. When useless traffic lanes disappear, the inhabitants will get apartments in exchange for their expropriated property, on those very premises, which will contain gardens too.
By successive concentration and moving of the dwellings away from the town centre, the commune will own the most valuable land that will be sold to various companies that accept to refurbish the commercial centre under an imposed plan. The profits obtained from such operations will be used for the utility system, highways, subway trains etc.
The traffic will be made easier when the trams run in the underground, offering a more rapid means of transport to workers. The highways will be designed to shrink the distance between the farthest districts of the town, which will be also reduced due to the growing density.
If all my suggestions and examples are still "under study", at least one of them has to be quickly taken.
The changing of Bucharest slums and their picturesque scenery.
If we have been spared the filthiness of the old city centres, we have been "blessed" with those slums that have neither kerbs nor sewers or light but instead they do have a multitude of clay blind walls and wooden houses covered with cardboard that make us feel ashamed in front of foreign visitors.
That kind of policy that overrules order, and against the strong protests from urban-planners, it allows the curse of endless lotting in the slums. There is a solution to it: with its own funds the commune will create a large area of 400x200m for low-price dwellings. It will contain beautiful gardens and resting places and the entire slum of about 25-30,000 souls, whose property was expropriated, will fit into it. In exchange for a three room windowless hut they will get 2 or 3 rooms, a kitchen, public laundry, bathrooms, toilets, running water and a wonderful garden.
I can't believe that one of those poor families, thronging in unhealthy huts, would turn down such an offer. Well, as for those who wouldn't give it up wearing their pyjamas, leaning against their fence all Sunday long, I would send them to a village, 20 km off Bucharest.
The inhabitants of Bucharest should wish for and suffer Bucharest's progress.
Should Lipscani street and some suburban lots disappear due to this plan, then modern urban-planning will preserve the old splendors of the city, such as Kisseleff Avenue, the new boulevards that will appear narrowly tailored, quite soon, Calea Victoriei, and others, yet, on a different scale and geometrically cut, by all means.
The urban-planner should keep the church squares; however, he has to air the town centre that began to

său și oricât de înduioșător ar fi pitorescul ruinelor, noi optăm pentru pitorescul vieții care are destulă culoare. Nu e timpul să bocim trecutul, avem datoria să pregătim viitorul...
E ceasul să facem operă de urbanism, profetică și luminoasă.

Către o arhitectură a Bucureștilor, București, f.a. [1935], pp. 7-20

**Textele au fost selectate și grupate de Nicolae Lascu.*
S-a păstrat în mare parte ortografia și punctuația originalului.

overcrowd.
We shall be able to face the future proudly, provided we build for tomorrow and carefully handle the growth of the city and the health of our heirs now, at the eleventh hour which measures our own commitment.
We are determined to understand our time in an optimistic manner. Geometry and straight line are unique and beautiful because they alone belong to art and intelligence, as relevant expressions of the clear goal and human firmness.
We are for the new construction that uses or intensely expresses the functional aesthetics belonging to the century of the machine and opens the way to industrialization, an ideal for the whole economy of our age.
We are determined to make our capital keep with the present achievements, with all necessary provisions and effects of the new style in modern urbanism, as long as it is still time.
Any provision concerning health, traffic, living facilities that can be arrived at by either time saving or steady concern for aesthetical and modern convenience requirements should prevail in the conception of the town master plan. Thus in 50 years, Bucharest will turn into a happy, healthy town with gardens, parks, and palaces, a garden-city as it suits our climate. Every age has its own picturesque landscape, and no matter how pathetic the ruins may look like, we vote for the present colourful life and its picturesque ambience. We have no time to lament over the past, our duty is to see what we can do about future...
It's high time we created a prophetic and bright urbanism.

Towards an Architecture of Bucharest, Bucharest, f.a. [1935], p.7-20

** The texts have been selected and compiled by Nicolae Lascu*

MARCEL IANCU ŞI CÂTEVA GÂNDURI DESPRE ARTĂ

Rodica Matei

Alături de activitatea sa plastică, Marcel Iancu s-a afirmat cu o impresionantă luciditate şi în consideraţii teoretice despre artă. Marcel Iancu, critic de artă, a lăsat o moştenire aproape echivalentă cu opera lui de pictor, gândirea sa estetică reprezentând o contribuţie valoroasă la înţelegerea şi promovarea unei creaţii angajate în serviciul cauzei pe care fondatorii revistei *Contimporanul*, cu prilejul apariţiei numărului 100, o sintetizau în câteva fraze lămuritoare: "Noi (...) cei de aici, am simţit şi am gândit la fel, am avut din capul locului, unii despre alţii, o bună părere, care mergea până la admiraţie. Numai aşa gruparea şi acţiunea noastră avea o îndreptăţire şi un scop.
Noi cei de aici am vrut, pentru fiecare, o viaţă şi o expresie liberă şi deplină. Din această afirmare am ajuns firesc, la înţelesuri în forme şi cuvinte, care nu erau numai ale noastre, ci ale timpului şi ale oamenilor crescuţi de noi.
Nu am imitat deci pe nimeni, nu am silabisit şi repetat nimic. Din capul locului, nume pe care le-aţi găsit aici, au sunat alături de cei ce au făcut în străinătate primele începuturi. Nu am răspuns la nici un apel; am fost în Europa, dintre cei care au ridicat steagul (...).
Noi astăzi, cei de aici, nu înţelegem să rămânem prizonierii nimănui, cu atât mai puţin captivii trecutului nostru. În politică revoluţiile se fac pentru instituţii noi, în artă nu. Ne proclamăm în stare de revoluţie permanentă faţă de tot ceea ce devine procedeu, sistem, reţetă şi gargară în artă, indiferent de ordinea lor cronologică: de la realismul osificat până la suprarealismele în putrefacţie, totul se poate închide sub acelaşi epitaf al neputinţei şi istovirii.
Singur spiritul de cercetare, singură întâmpinarea minunii supravieţuieşte".
Artist lucid, urmărind cu înfrigurare dezlegarea teoretică şi practică a problemelor pe care le punea propria sa creaţie şi dezvoltarea picturii în general, prin scrierile sale, Marcel Iancu a lăsat un document de mare actualitate şi de o deosebită valoare asupra artei de avangardă de care se leagă mai mult de două decenii din istoria culturală a ţării noastre. In revista *Contimporanul*, cititorul poate face cunoştinţă cu acest aspect mai puţin ştiut al bogatei sale activităţi.
Am grupat selecţia gândurilor despre artă ale lui Marcel Iancu publicate în această revistă în două categorii: prima, INSEMNĂRI DESPRE ARTĂ, ce reflectă preocupările teoretice ale artistului, însumează note despre compoziţie, culoare, curente artistice; cea de-a doua, CRONICI PLASTICE, concentrează reflecţiile pertinente, originale, prin care pictorul, judecând arta contemporanilor săi, se defineşte în acelaşi timp pe sine.

MARCEL JANCO AND SOME THOUGHTS ABOUT ART

Parallel to his activity as a painter, Marcel Janco launched himself, with an overwhelming lucidity, in theoretical commentary on art. His legacy as an art critic almost equals his work as a painter, and indeed his aesthetic thinking is a worthy contribution to the understanding and promotion of the artistic creation placed in the service of the cause that the *Contimporanul* founders summed up on the occasion of the 100th issue, as follows: "We (...) felt and thought in the same way, and from the start, we appreciated and even admired each other. This explains why our group and action had a good reason to exist and aimed at one common goal.
We wished everyone enjoyed life thoroughly and expressed himself freely. This assertion led us, naturally, to words and meanings that were no longer ours but were shared by our generation and the people we educated.
Thus we neither imitated anyone, nor did we spell out and repeat anything at all. From the start, the names you can read here were uttered along with those who made the first steps abroad. It was not us to respond to any appeal; in Europe we were among those who raised the banner (...).
Today we do not wish to be kept captives by anyone, not even by our own past. In politics revolutions are started to establish new institutions, which never happens in the realm of art. We proclaim our permanent revolutionary state against anything that turns into manner, system, recipe and phony expression in art, no matter the sequence: from frozen realism to rotting surrealisms; they all can be buried under the same epitaph of incapacity and exhaustion.
Only the inquisitive spirit, the one that welcomes wonder will endure."
Marcel Janco, a lucid artist, who feverishly sought to theoretically and practically resolve the problems posed by his own creation and by the advancement of painting in general, left a worthy and extremely topical written document on the avant-garde art, that covered over two decades of cultural history in our country. He who reads the *Contimporanul* magazine will get acquainted with this aspect of his extensive activity, little known so far.
We have grouped the selection of Marcel Janco's thoughts about art published in the *Contimporanul* magazine into two categories. The first category, NOTES ON ART, including the theoretical approaches of the artist, contains his notes on composition, colour, and trends; the second category, ART CHRONICLES, focuses on Janco's original and competent judgments on his fellow-artists' work, somehow defining his own art as well.

I. INSEMNARI DESPRE ARTA*

I. NOTES ON ART*

Note de pictură

Abstractismul, denumit și cubism de cei care greșesc, înseamnă întâi liberarea picturii de aspectele vieții și de semnele din afară.

Până la el, arta liniei și a culorii, desenul și pictura, se mărgineau să reprezinte chipuri, peisaje, naturi moarte. Fidelitatea asemănării între imaginea picturală și imaginea reprodusă fusese cândva singura preocupare. Mai târziu pictorul și-a îngăduit să interpreteze, să aibă, adică, o viziune personală a lucrurilor. Asemănarea rigidă era jertfită și lăsată fotografilor. Pictorul se străduia să prindă și să arate mișcare, vibrație, armonie.

De la romantici încoace putem urmări sforțarea înceată a picturii de a se degaja de constrângerea realității pentru o cât mai liberă interpretare și alcătuire subiectivă a lumii. Impresioniștii cu ochiul fraged și puternic au speculat, în disprețul regulilor stabilite de viziunea comună a lucrurilor, vibrațiile colorate, în varietatea și surpriza lor deconcertată.

Expresionismul a renunțat la detaliu pentru a degaja ceea ce rezumă și evocă totul, printr-un impunător procedeu de a reliefa întreg obiectul cu atributiile, așezarea și năzuința sa. (Vezi „Danțul" de Arhipenco)

Abstractismul, în sfârșit, nesocotește modelul, aspectele naturii, vechile pretexte în pictură. Nu mai e nici interpretare a lumii din afară, nici nu caută un punct de sprijin în ea. E lăuntric și personal. Pornește de la linie și culoare ca de la valori absolute întocmai cum muzica pornește de la sunet. Și precum muzica grupează sunetele în vederea unei armonii care exprimă o stare sufletească, pictura abstractistă dispune sunetele și culorile în vederea unui rezultat la fel de armonios.

Pictura, astfel liberată, devine o construcție abstractă, ca o simfonie neprogramatică. Imi pare deci că abstractismul e formula picturii pure, a picturii pentru pictură. Prevăd deplinul succes al acestei arte din momentul când în sufletul omenesc s-a făcut un loc pentru înțelegerea ei la început, pentru simțirea ei mai târziu.

O calitate a cubismului: e pe de-a-ntregul constructiv. Rupe cu tradiția, dar nu pretinde să o nimicească, nici nu neagă valorile picturale de până la el. Se abține numai de a le imita. Își urmează calea lui creatoare.

Contimporanul, nr. 4, 1922, p. 13

Notes on painting

Abstractism, wrongly named cubism by some, primarily means the liberation of painting from life aspects and exterior signs.

Until it emerged, the art of the line, colour, drawing and painting limited itself to figure, landscape, and still-life. Sometime ago, the faithful semblance of the pictorial image and the reproduced one had been the sole concern. Later on, the painter allowed himself to interpret, i.e, to have his own vision of things. Exact resemblance was then sacrificed and left to photographers. The painter was striving to capture and represent movement, vibration, harmony.

Ever since the romantics we can watch the slow and painful effort that painting took to get rid of reality constraints in order to freely interpret and subjectively create the world. The Impressionists, with their fresh and mighty eye, scornfully overruling the established vision on things, speculated the coloured vibrations and their variety of disconcerting surprise.

Expressionism gave up the detail in order to unleash that thing that epitomizes and evokes the whole through an imposing manner meant to project the whole object and its attributes, its setting and aspiration. (See "The Dance" by Arhipenco).

Finally, Abstractism overlooks the model, the aspects of nature, the old pretexts in painting. It is neither an interpretation of the outside world any longer, nor a search for a reference point. It is something inwardly and personally oriented. It starts with the line and colour as absolute values, just the way music does with sounds. And just the way music joins sounds to attain harmony fit to one particular mood, abstract painting handles sounds and colours to get a similarly harmonious effect.

Thus liberated, painting becomes abstract construction, very much like an unprogrammed symphony. Abstractism, I would say, is the formula of pure painting, of painting for painting's sake. I can foresee the total success of this art, yet not before human soul is able to comprehend it, and then to feel it.

One quality of cubism: it is entirely constructive. It breaks with tradition, yet it neither claims to have it crashed, nor does it deny the previous pictorial values. It only refrains from imitating them. It follows its own creative path.

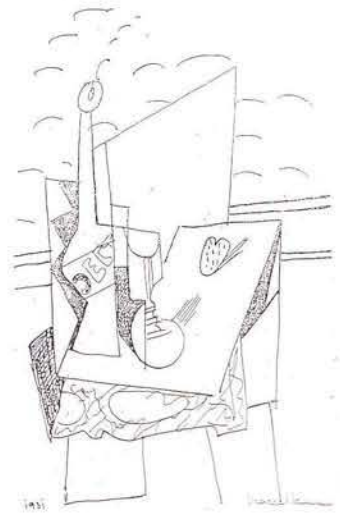
Contimporanul, no. 4, 1922, p. 13

Insemnări de artă

1. Frumosul în artă e o prejudecată.
2. Inteligența e un factor negativ analitic, arta unul pozitiv constructiv sintetic.
3. Invenția e o abilitate - fantezia o creație.
4. S-au inventat aparate cu care se redă matematic orice virtuozitate auditivă și vizuală.
5. Artist - artizan - artificiu, trei sensuri deosebite cu aparențe de asemănare.

Art notes

1. The beautiful is mere prejudice in art.
2. Intelligence is a negative analytical factor, art is a positive synthetical, constructive one.
3. Invention means ability, imagination is creation.
4. Many devices have been created to mathematically reproduce any auditive and visual virtuosity.
5. Artist - craftsman - artifice, three different meanings, yet seemingly similar.



Marcel Iancu, Natură moartă, 1931
Marcel Janco, Still-life, 1931

6. Arta copiilor, arta populară, arta psihopaţilor, a popoarelor primitive sunt artele cele mai vii, cele mai expresive, fiind din adâncimi organice, fără cultura frumosului.
7. Popoarele primitive nu fac artă primitivă.
8. În artă nu există primitivism, nu există gradaţie în dezvoltare. Romanticii secolului trecut au avut prilej, prin didacticismul care se dezvolta atunci, să otrăvească mintea generaţiilor ce le-au succedat cu romantismul frumosului din idealul grec.
9. Gotică, asiriană, romanică, caldeiană, indică, persană, egipteană, etruscă, sunt arte cu repercusiuni mult mai puternice în sufletul uman decât "clasicismul". Ele sunt cu totul necunoscute chiar de critici şi artişti.
10. Cu cât creatorul ştie să fie mai degajat, îşi păstrează prospătatea, se fereşte de abilităţi, cu atât expresia artistică e mai violentă, mai iscusită.
11. Tehnica nu are nimic comun cu virtuozitatea şi artificiul.
12. Şcoala artei, cum se practică azi, ucide fantezia, dezvoltă prestidigitaţia, virtuozitatea, morala, calităţi laterale.
13. Sensibilitatea creşte din nou ca unghia din carne.
14. Sensibilitatea este mereu aceeaşi, singura constantă din creaţia artei în timp şi spaţiu.
15. Artele populare: cele mai puternice exemple de standard ale sensibilităţii. Toporul creează mereu din început, pe **tabula rasa**.
16. Arta nouă urmăreşte intensitatea prin orice mijloace.

Contimporanul, nr. 45, 1924, p. 7

6. The art of children, folk art, the art of the psychopaths, that of primitive peoples are the liveliest and most expressive ones, being deeply organic and lacking the culture of the beautiful.
7. Primitive peoples do not create primitive art.
8. There is no primitivism and no degree of development in art. Due to the growing didacticism, the last century romantic artists poisoned the minds of the next generation with the romanticism of the beautiful from the Greek ideal.
9. The Gothic, Assyrian, Romance, Indian, Persian, Egyptian, and Etruscan arts impress on the human soul more effectively than "classicism". They are totally unknown, even among art critics and artists.
10. The freer an artist behaves, the more he preserves his freshness and avoids tricks, the more violent and resourceful his artistic expression will be.
11. Technique has nothing in common with virtuosity and artifice.
12. The school of art, as it is practiced nowadays, kills fantasy, encourages jugglery, virtuosity, and moral – secondary qualities.
13. Sensitivity roots out like a nail out of the flesh.
14. Sensitivity is always the same, the only value through time and space in art.
15. Folk arts – the liveliest instances of sensitivity standards. The axe never fails to create from the scratch, on **tabula rasa**.
16. New art is in search for intensity by any ways and means.

Contimporanul, no. 45, 1924, p. 7

Cubism

Ceea ce numim **frumos** nu e întotdeauna frumosul plastic.

Cubismul e ultimul inel în evoluţia picturii de patru secole încoace. El a pus **problema construcâiei plastice**. Numai în momentul acesta s-a cerut cunoaşterea **elementelor plastice**.

Linia, volumul, culoarea sunt elemente plastice şi nu se găsesc decât sub înfăţişarea dezorganizată, inconştientă, în natură.

A culege şi a organiza elementele plastice constituie problema artelor plastice.

Pornind de la viziune, arta creează **realitââi plastice** neatârnate de iluzionare (viziunea naturală).

Pe lângă realitatea exterioară, există pentru noi şi o alta: **realitatea plastică**. O copie a naturii nu implică **frumosul plastic**, natura nefiind o realitate plastică.
Realitatea plastică reprezintă o construcţie a intelectului, nu numai a simţirii omeneşti. Trebuie să conţină caracteristica lucrului compus, ordonat, pur. Realita-

Cubism

What we call **beautiful** does not always imply the plastic beautiful.

Cubism is the last ring within the evolution of painting for four centuries. It puts **the problem of plastic construction**. It is only now that the knowledge of **plastic elements** was demanded.

Line, volume, colour are plastic elements that are found only under disorganised, unconscious forms in nature.

To gather and organize plastic elements is the very issue of fine arts.

Starting with vision, art creates **plastic realities** freed from the illusive (natural vision).

Apart from exterior reality, there is another one for us: **plastic reality**. A copy of nature does not involve the **plastic beautiful**, since nature is not plastic reality.

Plastic reality is not only a product of the human feeling alone, but it is an intellectual construction. It

tea plastică e o lume închisă, o construcție liberă, un aparat emotiv.

Nicăieri în natură nu găsim exemple de artă fiindcă realitatea exterioară nu e rezultatul inteligenței și simțirii noastre. Greșesc deci cei ce continuă să confunde mereu arta și viața, **realitatea ambiantă** neavând nimic identic sau asemănător cu intențiunile **frumosului plastic**.

Compoziția unui tablou e închegarea volumului din jurul motivului principal, așezarea în cadru (închiderea) a ceea ce se realizează prin pătrunderea între viziune și corectura legilor plastice. Totul este clădit pe un **ton coloristic** prin cunoașterea conformației tuturor formelor de armonii și distonanțe, afinități și repulsiuni ale întregului aparat coloristic.

Contimporanul, nr. 71, 1926, p. 4

Colorit

După haosul impresionist, cubismul, pentru prima oară, "**compune culoarea**". Pictorul care până ieri nu știa ce face, începe să-și organizeze mijloacele.

Lumea coloritului este mai expresivă, mai misterioasă decât aceea a sunetelor, și mai bogată. De aici, dificultatea de a grupa și ordona sumedenia lor.

Orice opere vechi, chiar și cele laice (de exemplu cele din școala flamandă) erau lucrări de atelier compuse după canoane coloristice.

Și în lumea culorilor e o diferență fundamentală între fizica lor (natura) și puterea lor **artistică** (expresivitatea).

Pe când fizicianul ne vorbește de spectrul solar unde toate culorile formează prin suprapunere **albul**, și două culori opuse armonic **negrul**, realitatea plastică a coloritului dezminte aceasta.
Se spune că din cele trei culori fundamentale, roșu, galben, albastru (care anume?), se pot compune toate celelalte. In realitate culorile pământii nu se pot obține din cele metalice, iar cele organice nu se pot combina din cele vegetale sau minerale.

Unii pictori, dintre cei mai de seamă, își zămislesc o "armonie" pe care o repetă mereu, crezând a-și fi formulat o indvidualitate. Noi le putem recunoaște un daltonism nou și atâta tot.

O absolută demarcație în lumea culorilor nu există încă; adesea un roșu e mai degrabă albastru, sau un verde mai degrabă galben.

O sistematizare a culorilor e posibilă prin cifrarea și gradarea lor pe o scară, pe două sau mai multe.

should contain the feature of the composed, ordered pure thing. Plastic reality is a world in itself, a free construction, an apparatus to capture emotions.

Nowhere in nature can we trace instances of art because exterior reality is not a product of our intelligence and feeling. Those who keep on taking art for life are wrong; **reality of the ambient** does not contain anything identical or similar to the intentions of **the plastic beautiful**.

Composition represents the condensation of the volume around the main motif, the setting into a frame (closing) of what is acheived through the interplay of vision and correction of plastic laws. Everything is built on a **tone of colour** by a thorough knowledge of all harmonies and disharomonies, affinities and rejections in colouring.

Contimporanul, no. 71, 1926, p. 7

Colouring

For the first time, after the impressionist chaos, cubism "**composes the colour**". The painter, who was not aware of what he was doing, began to organize his means.

The world of colour is more expressive, more mysterious than that of sounds, and far richer. Here lies the difficulty to group and set their multitude in order.

Any of the old works, even the secular ones (for instance, the Flemish School) were studio works composed according to colour canons.

Even inside the world of colours there is a fundamental difference between their physical essence (nature) and their **artistic** force (expressiveness).

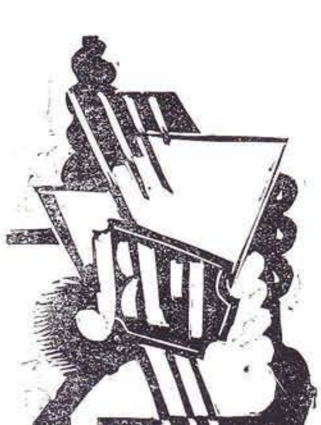
While the physicist speaks of the solar spectrum, where all colours merge to produce the **white** colour, and two harmonically opposed colours produce the **black**, the plastic reality of the colourist denies it.
They say that all the other colours can be composed out of the three fundamental colours, red, yellow, blue (which one?). Sallow colours can't be obtained from the metalic ones, and the organic ones can't be made out of the vegetal and mineral ones.

Some painters, some of the most famous ones, create their own "harmony", which they keep, thinking that thus they have made up their own individuality. We can only see a new form of daltonism, that's all.

There is no clear cut in the world of colours: sometimes red shows rather blue, and green rather yellow.

A systematization of colours is possible by assigning a number and a grade on one, two, or more scales. This operation, recently started by a chemist, should be

Marcel Iancu, Linoleum, 1925
Marcel Janco, Linoleum, 1925



...început de curând de un chimist trebuie însă desăvârşit de către noua generaţie de pictori conştienţi.

Despre puterea de expresie a culorilor nu trebuie vorbit decât [dacă sunt] grupate în acorduri. Ele s-ar putea împărţi în majore (citron-cobalt-veronese-prusse-carmin) cu putere retorică şi aş zice "concave", şi cele minore (crom-roşu cinabru-verde, negru-alb), cu puteri mai mult interioare,"convexe".

Contimporanul, nr. 73, 1927, p. 7

...accomplished by the new generation of conscious painters.

We could speak about the power of expression specific to colours, if they are grouped into harmonies. They could fall into major chords (zinc chrome, cobalt, Veronese green, Prusian blue, carmin) endowed with rhethoric force, the "concave" ones, I would say, and the minor chords (chrome, cinnabar green, ivory-black), with an inwardly oriented force, the "convex" ones.

Contimporanul, no. 73, 1927, p. 7

II. CRONICI PLASTICE

II. ART CHRONICLES

Salonul de Toamnă

Salonul de toamnă a fost trist. O înjghebare neprecisă, dezorientată. In nebuloasa sumbră a oficialităţii, apar încercări juvenile şi nepremeditate care cochetează cu modernismul.
Ce scop artistic poate viza o asemenea înjghebare? Sau avem de a face cu o societate de ajutor mutual pentru pictori, sculptori etc.
Sau poate o inovaţie sub forma unei coaliţii naţionale a tuturor "partidelor" artistice? Cine şi-a asumat răspunderea juriului? Judecând după lucrările premiate nu ne putem îndoi asupra concepţiilor şi orizontului acestuia.
Imi amintesc de pildă de o hibridă compoziţie fără desen şi fără culoare cu intenţii decorative premiată totuşi, dar a cărei lipsă de "valoare nu poate fi caracterizată, a pictorului Dajos"[!].*
Mai erau o mulţime de lucrări de-a dreptul imorale şi nepermise expuse în primul plan în Salon. Am spus imorale în sensul că demonstrau o totală lipsă de talent şi o dovadă de crasă mediocritate care credem că este unica pornografie în artă care trebuie evitată.
Şi când Bârlad, Catargi, Basarab, evoluează pe panourile expoziţiei în numele artei contemporane înconjuraţi fiind de o mulţime de elevi nedezvoltaţi, acest salon nu poate decât să proiecteze în mintea spectatorului căutând o orientare imaginea unei haotice dezordini.
Şi desigur că astfel conceput, Salonul este pentru slabele noastre promisiuni artistice (vorbesc de acea neclasată cohortă de precocităţi) cel mai pueril îndemn la lucru şi un serios obstacol pentru crearea operei adevărate. Contribuţia unor talente ca Pătraşcu, Eleutheriade, Bălăcescu, O. Greceanu, d-na Miracovici, Miliţa Pătraşcu etc., etc., nu fac decât şi mai confuză atmosfera destul de neclară şi aşa a acestei exibiţiuni.
Il conţine pe Iorgulescu-Yor. D. Iorgulescu-Yor ne-a adus din frumoasa şi plină de aventură călătorie la Raguza, întocmai unei trufandale, o mostră de costiţă dalmatină.
Felul d-sale de a picta Raguza se aseamănă leit cu felul d-sale de a picta Balcicul, în aşa fel încât ar fi putut economisi banii de voiaj, să picteze Raguza de la Balcic şi vice versa.

The autumn salon

The autumn salon was very sad indeed. A blurring, disoriented patchwork. Whithin the gloomy official haziness, some juvenile unpremeditated attempts, flirting with modernism, are coming up.
What kind of artistic purpose could such a patchwork possibly aim at? Are we talking about a mutual aid society for painters, sculptors, etc.?
Should it be a kind of inovation disguised under a national coalition of all art "parties"? Who has assumed the jury responsibility? Judging after the prized works, we have no doubts as to their ideas and horizon.
For instance, I remember a hybrid composition, with no drawing or colour, yet obviously decorative, yet prized, whose lack of "value cannot be characterized as belonging to the painter Dajos' [!].*
There were also lots of straightfully immoral and unacceptable works exhibited in the forefront of the Salon. By being immoral I imply a total lack of talent and gross evidence of pettiness, which, we think, is the only pornography that art should avoid.
When Bârlad, Catargi, Basarab are displayed in the exhibition in the name of contemporary art, surrounded by quite a number of underdeveloped apprentinces, this Salon can but induce the image of chaotic disorder in the mind of the viewer searching for guidance.
As for the hopes of our feeble art (I am referring to that unclassified host of precocious talents) the Salon, as it is, represents the most childish invitation to work and a serious obstacle for the creation of a true work of art altogether. The contribution of such talents as Pătraşcu, Eleutheride, Bălăcescu, O. Greceanu, Mrs. Miracovici, Miliţa Pătraşcu, etc. adds an additional note of confusion to the blurry atmosphere of this exhibition.
Iorgulescu-Yor's paintings are also shown. From his wondrous and adventurous voyage in Ragusa, Mr. Iorgulescu-Yor came up with a sample of the little Dalmatian coast, something new indeed.
The manner he paints Ragusa is identical with his manner of painting Balcic, so he would have better saved his travel expense and painted Ragusa from Balcic, and vice versa.
For us Mr. Iorgulescu is that kind of the artist frozen in



Marcel Iancu, Linoleum, 1924
Marcel Janco, Linoleum, 1924

D. Iorgulescu prezintă pentru noi spectacolul artistului închistat în propria obsesie, a artistului situat în afara lumii din care își extrage motivul inspirator. Din această cauză, aceeași viziune se formulează la infinit indiferent de împrejurări, realizând opera monotonă, veșnic aceeași.
Artistul, adevăratul, este atât de mult sub imperiul lumii exterioare încât din fiecare schimbare de peisaj trebuie să realizeze o totală verificare a mijoacelor sale de expresie și a întregii sale concepții tehnice.
In sala Hasefer am reușit să vedem prima expoziție la noi a unui Pascin sintetic. Bucăți reprezentative din toate epocile, marcând o aproximativă evoluție a operei acestui senzual și pur talent, care a fost Pascin.
Deși creator, în sensul că a lăsat continuatori (la noi Iser), a trebuit munca și sacrificiul organizatorului de la Hasefer, pentru ca să avem în sfârșit o primă expoziție Pascin.

Contimporanul, nr. 101, 1931, p. 13

* *Probabil că este vorba de pictorul Hajos. (Nota red.)*

Expoziții – 1928

NINA ARBORE a expus anul acesta iarăși artă vie.
Desenul dur destăinuie o voință de obiectivitate. Picturile sale sunt grele de lupta cu forma. Culoarea răsună mai des în tonuri minore de un lirism straniu și nou. Dacă ne mai amintim acea "Fetiță" cu fondul de cicoare sau "Piața teatrului" din anii trecuți vom afirma că D-ra Arbore a pus jaloane **puternice** "fauvismului" artei noastre.
La academia artelor decorative expune puține bucăți MILIȚA PĂTRAȘCU. In ciuda realizărilor atât de personale ale sculpturilor sale, D-na Pătrașcu este de partea concepțiilor clasice. Adevărul material, volumul închis sunt premizele operei sale.
Un temperament inexpugnabil reușește să creeze cu forțe neînțelese în fiecare plăsmuire ritmuri vii și noi, de o sensibilitate pură și de o gândire inedită. Așteptăm expoziția viitoare cu noile sale lucrări.
LUCIA BĂLĂCESCU DEMETRIAD e serioasă și sentimentală. E atât de ciudată însă înrudirea dintre romantism și o aparentă anecdotică - glumeață.
Recunoaștem calitățile sale de compoziție, originalitatea gândului, prospețimea expunerii și mai ales vivacitatea liniei sale pline de un baroc sensibil.
De ce însă acel balsam vetust și prăfuit peste atâta emoție de calitate plastică nouă ? Ori e teama de banalitatea care o mână în visuri cochete de album de familie. Imi pare însă că ar fi atâta loc pentru D-na Demetriad de a ne da o pictură în cadrul problemelor plastice actuale sau cel puțin în afară de atitudinea sentimentală.
Mai ales nu înțelegem când D-sa vrea să ne certifice

Marcel Iancu, Gravură pe lemn
Marcel Janco, Woodcut



his own obsession, of the artist standing outside the world he takes his inspiration from. This is why the same vision is created endlessly, no matter the circumstances leading to a monotonous work, always the same.
The artist, the true one, is so much under the impression of the outside world that the slightest change in the landscape should produce an general review of his means and technique.
In Hasefer hall we could see the first exhibition of Pascin's work in our country. Representative works from all his periods, somehow establishing the evolution of the sensuous and pure talent of the late Pascin were shown.
Although it dealt with a true artist (he had followers - Iser, for instance) the exhibition required the hard work and commitment of the organizer from Hasefer to show Pascin for the first time.

Contimporanul, no. 101, 1931, p. 13

* *Perhaps the author refers to the painter Hajos. (Editor's note)*

Exhibitions – 1928

NINA ARBORE has exhibited again some lively works this year.
The tough drawing unveils a will to objectivity. Her paintings are heavy due to her fight with form. The colour more often resounds in minor hues filled with a new and strange lyricism. If we still remember that "Little girl", with its chicory background, or the "Theatre square" exhibited some years ago, we can say that Miss Arbore has set **strong** landmarks for our "fauvism".
At the Academy of Decorative Arts, MILIȚA PĂTRAȘCU exhibits a few pieces. Despite the strikingly personal achievements of these sculptures, Mrs. Pătrașcu stands on the classic. The truth of matter, the closed volume are the premises of her art.
Having an unyielding nature, she succeeds in creating, with ungraspable forces, new and lively rhythms imbued with pure sensitivity and original thinking in every new work. We are looking forward to seeing her next exhibition.
LUCIA BĂLĂCESCU DEMETRIAD is serious and sentimental. However, there is a strange relationship between romanticism and an apparent anecdote - a lively one.
We recognize her compositional qualities, the originality of her thinking, the fresh expression and, especially, the vividness of her line charged with sensitive baroque.
I can't see why there is so much obsolete and dusty balm poured over this new plastic emotion. Is it her fear of the banal that drives her toward coquettish daydreaming over family albums. I think that Mrs. Demetriad has got much room at hand to offer us those paintings circumscribed to present art problems, or at least, beyond the sentimental approach.
We can't understand why she should persuade us

să picteze sau să deseneze ca toată lumea.
HENRI DANIEL este un primitiv în sensul mare al noțiunii. Nesinchisit în arta sa de altceva decât de sine, creează cu o diabolică perseverență o lume din ce în ce mai bogată în emoții și senzualism plastic. Constructor închis într-un adevărat ascetism, stăpânește cu mijloacele cele mai reduse un meșteșug care creează o lume pitită în ironie și sensibilitate.
Meșteșug generos ce amintește tehnica plină din porțelanurile sau miniaturile epocilor mari.
CORNELIA BABIC DANIEL este un pictor de rasă. Tot ce e specific speței acesteia de coloriști senzuali e perfect asimilat de D-na Babic Daniel.
Arta sa prezintă însă o latură "expresionistă" din cauza unor neînțelegeri între formă și culoare care cu vremea ar trebui să dispară sau să devină o "licență". Am făcut însă întotdeauna cele mai strălucite prevestiri și cel mai mare credit artei sale.

Contimporanul, nr. 77, 1928, p. 11

Brâncuși

Numai un popor vânjos și senzual putea da lumii pe Brâncuși.
Dezinteresat de reclamă, dânsul nu figurează încă în fruntea creatorilor artei noi pe lângă Picasso, Braque, a profeților. Totuși după Rodin, impresionismul sculptural era imposibil. Brâncuși a fost acela care și-a întors gândul la adâncimile simțirii pentru a găsi adevărul nou. El trebuie să fi strigat lumii măreția și știința artei negre.
Pe când alții ca Bourdelle, Maillol, Nadler, Haller, Fiori s-au pierdut în cercetări de stilizare, Brâncuși a fost singurul care a priceput senzația de a plăsmui cu darurile lui Dumnezeu.
O profundă înțelepciune pentru simplificarea formei, o vastă sensibilitate pentru plasticitatea materiei l-au condus dintr-un început în căutarea expresiunii directe (fără intermediul intelectualului) din artele primitive și i-au luminat o dragoste netărmurită pentru mrejele și legile naturii.
Opera lui Brâncuși zguduie pe cel ce vine în fața ei, curat și credincios, ca în fața naturii.
Cine însă n-a iubit natura decât prin chipul redus, amorf și stupid al apusurilor cromolitografiate din cărți poștale, acela nu posedă psihicul, emotivitatea nouă și nu vede decât goliciunea.
Brâncuși iubește viața și natura cu o înțelepciune virilă. Dragostea sa nu este extatică, pasivă, romantică. Dimpotrivă.
Atelierul lui este o urmare a laboratorului natural. In mijlocul lui, ca un uriaș, stă vrăjitorul.
Toate materialele, toate esențele, toate instrumentațiile, știința întreagă îl servește. Când crede să urmeze, numai să asculte numai legile cosmice, el le pusează și compune deseori altele mai stabile, mai organice, mai drepte.
Ca un magician, el a pătruns cele mai iscusite vrăji

that she is able to draw and paint as anyone else.
HENRI DANIEL is a primitive, in the lofty meaning of this term. Disregarding everything but himself in his art, he creates, by way of diabolic perseverance, a richer and richer world of emotion and plastic sensualism. A builder caged into a world of genuine ascetism, he masters, with few means, that craft able to create a world hidden in irony and sensitivity.
A generous craftsmanship that recalls the accomplished technique of the porcelain and miniature of the great epochs of creation.
CORNELIA BABIC DANIEL is a painter of noble race. Everything that is specific to sensual colourists has been perfectly assimilated by Mrs. Babic Daniel. However, her art displays an "expressionist" side because of some conflicts between form and colour, that will have to be done away with in time, or become a "licence" effect. I always anticipated the bright outcome of her art and gave it full credit.

Contimporanul, no. 77, 1928, p. 11

Brâncuși

Only a robust and sensuous people could have produced Brâncuși.
Being totally disinterested in advertising his work, he is not in the top of the new art creators, of the prophets, along with Picasso, Braque. However, after Rodin, the sculptural impressionism was no longer possible. Brâncuși was the one who turned to think over the depths of feelings to find the new truth. He had to cry out the grandeur and science of the Negro art for the whole world to hear it.
While the others, like Bourdelle, Maillol, Nadler, Haller, Fiori, got lost in stylization pursuits, Brânacuși was the only one to have experienced the sensation of creating with God's gifts.
From the start he has been guided by the deep wisdom as to form reduction, the vast sensitivity for the plasticity of the matter, the pursuit of straightforward expression (without the agency of the intellect) of primitive art, and at the same time enlighted his infinite love for nature's laws and traps.
Brâncuși's work deeply touches the one who approaches it with pure and devoted feelings, like those you experience in front of nature.
However, he who loves nature in its simplified, simpleton, amorphous forms of postal card sun sets does not have the psychic force, cannot feel the new emotion and thus will see mere nakedness in it.
Brâncuși's love for life and nature has virile wisdom in it. His love is not an extatic, passive, romantic one. Quite the contrary.
His studio is an extension of nature's own laboratory. In the middle there stands the wizard like a giant.
All the materials, essences, instruments, the whole science are ready to serve him. When he sets his mind to it, all he has to do is to follow the cosmic laws;



Marcel Iancu, Constantin Brâncuși, 1925
Marcel Janco, Constantin Brâncuși, 1925

filtrând sufletește acea emoție simplă, senină care te cuprinde la vederea minunii.
Totuși izbânda lui nu este întemeiată pe vreo dexteritate. Munca lui este a sihastrului care și-a închinat gândirea elementelor fiindcă stie că cea mai deplină satisfacție o găsești când te mistuie puterea creatiei.
In ciuda civilizatiei și a culturii sterpe, el este singurul sculptor care a realizat cioplitura evlavioasă într-un trunchi de arbore, cilindru spiritualizat; minune de aur sau bronz, sfera de marmură, materie veșnic vie, alimentată de lumină.
Intrevăd mărimea lui Brâncuși acolo unde a liberat instincte noi, emoții moderne și a refăcut meșteșuguri nemaiîntâlnite de multe secole în plastică.

Contimporanul, nr. 52, 1925, p. 2

* *Prezentarea și selecția textelor: Rodica Matei*

then he pushes them ahead, sometimes creating more stable laws, more equitable and organic.
Just like a miracle worker he has penetrated the cleverest of witchcrafts, filtering in his soul that simple serene emotion that pervades you in front of works of wonder.
However, his victory is not based on dexterity. He works like a hermit who committed his whole thinking to elements, because he knows that you can only find the most intense satisfaction when the power of creation consumes you.
Despite civilization and barren culture, he is the only sculptors to have accomplished devotional carving in a tree trunk, a spiritualized cylinder; golden or bronze wonder, marble sphere, matter living forever, feeding upon light.
I can see Brâncuși's grandeur there where he freed new instincts, modern emotions and reestablished those crafts that haven't been used in fine arts for centuries.

Contimporanul, no. 52, 1925, p. 2

* *Selection of texts and introductory notes by Rodica Matei*